que sais-je ?

LA MUSIQUE ARABE

SIMON JARGY

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

QUE SAIS-JE ?

La musique arabe

SIMON JARGY
Professeur à l'Université de Genève

Troisième édition mise à jour
22e mille

OUVRAGES DE TECHNIQUE MUSICALE
PUBLIÉS AVEC LE CONCOURS DE
NORBERT DUFOURCQ ET MARCELLE BENOIT
Docteurs ès Lettres

Olivier ALAIN, *L'harmonie.*
Marcelle BENOIT, *Les musiciens du Roi de France.*
Jean-Claude BERTON, *La musique tchèque.*
Marcel BITSCH et Jean BONFILS, *La fugue.*
Nanie BRIDGMAN, *La musique italienne.*
— *La musique à Venise.*
José BRUYR, *L'opérette.*
Bernard CHAMPIGNEULLE, *Histoire de la musique.*
Hélène CHARNASSÉ et France VERNILLAT, *Les instruments à cordes pincées.*
Michel CHION, *La musique électroacoustique.*
Guy CORNUT, *La voix.*
Carl de NYS, *La cantate.*
— *La musique religieuse de Mozart.*
Norbert DUFOURCQ, *L'orgue.*
— *Le clavecin.*
Norbert DUFOURCQ, Marcelle BENOIT et Bernard GAGNEPAIN, *Les grandes dates de l'histoire de la musique.*
René DUMESNIL, *L'opéra et l'opéra-comique.*
Jacques FESCHOTTE, *Histoire du music-hall.*
Bernard GAGNEPAIN, *La musique française du Moyen Age et de la Renaissance.*
André GAUTHIER, *La musique américaine.*
Georges GOURDET, *Les instruments à vent.*
André HODEIR, *La musique étrangère contemporaine.*
— *Les formes de la musique.*
Raoul HUSSON, *Le chant.*
Rémi JACOBS, *La symphonie.*
Christiane LE BORDAYS, *La musique espagnole.*
Paul LOCARD, *Le piano.*
Alain LOUVIER, *L'orchestre.*
Armand MACHABEY, *La notation musicale.*
— *La musicologie.*
— *La musique de danse.*
Lucien MALSON, *Les maîtres du jazz.*
R. MANCINI, *L'art du chant.*
Catherine MICHAUD-PRADEILLES, *L'organologie.*
Pierre MONICHON, *L'accordéon.*
Jean-François PAILLARD, *La musique française classique.*
Marc PINCHERLE, *Les instruments du quatuor.*
— *Le violon.*
Félix RAUGEL, *Le chant choral.*
Frédéric ROBERT, *La musique française au XIX^e siècle.*
Claude ROSTAND, *La musique française contemporaine.*
— *La musique allemande.*
François SABATIER, *César Franck et l'orgue.*
Robert SIOHAN, *La musique étrangère au XX^e siècle.*
Marcelle SOULAGE, *Le solfège.*
Rémy STRICKER, *La mélodie et le lied.*
Jean de VALOIS, *Le chant grégorien.*
Jean-Paul VANDERICHET, *Les instruments de percussion.*
Jean VIGUÉ et Jean GERGÉLY, *La musique hongroise.*

ISBN 2 13 040266 6

Dépôt légal — 1re édition : 1971
3e édition mise à jour : 1988, janvier

© Presses Universitaires de France, 1971
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

INTRODUCTION

MUSIQUE ARABE OU MUSIQUE DE L'ISLAM ?

Les termes « musique arabe » prêtent à certaines équivoques : ils sont justifiés si l'on désigne par là l'expression historique d'une civilisation dont la langue arabe et la culture islamique constituent les deux axes fondamentaux ; mais ils sont impropres si l'on entend par « musique arabe » les formes d'un art inhérent aux Arabes et à l'Arabie définis ethniquement et géographiquement. Cet art couvre en fait des réalités esthétiques et ethnomusicologiques variées et parfois fort différentes, mais il est marqué au sceau unificateur de l'Islam, lequel a pris racine et s'est principalement exprimé en arabe.

Il faut en outre voir dans cette civilisation arabo-musulmane le point de convergence des vieilles civilisations de l'Orient mésopotamien, égyptien, assyro-babylonien, indo-iranien et byzantin, synthèse dont l'Orient musulman se veut l'héritier. L'arabe devient ainsi un dénominateur commun aux peuples comme à leurs expressions culturelles, du Golfe arabo-persique à l'Atlantique, de l'océan Indien au Caucase et en Asie centrale, tandis que l'Islam, religion et civilisation, fondra dans l'unité de foi et un même mode de pensée, de sentir et de vivre, les deux parties autrefois séparées de l'Orient méditerranéen et indo-iranien : très au-delà de son aire de domination, son influence atteindra l'extrême

Asie et s'étendra vers l'Occident jusqu'en Europe de l'Est et de l'Ouest. Il se crée en conséquence une identité facilement ambiguë entre « arabe » et « islamique », qui s'est appliquée plus particulièrement au domaine du langage musical. « Musique arabe » et « musique de l'Islam » ou du « Monde musulman » sont soit confondues, soit considérées comme deux cultures musicales tout à fait distinctes. Une certaine clarification s'impose donc au début de ce petit ouvrage de synthèse.

S'agissant du processus historique, la musique du monde musulman trouve son berceau en Arabie, lui empruntant son substrat linguistique et ses formes constitutives embryonnaires. A ce plan, les deux appellations « musique arabe » et « musique islamique » se recouvrent. Mais l'Islam, véhiculant sa langue et sa culture d'origine, a imposé sa civilisation unitaire à l'ensemble du Proche-Orient, méditerranéen comme iranien, étendant le champ de son influence culturelle à des continents et des peuples situés au-delà de l'aire arabe et arabophone, voire même islamique.

Dans le domaine de l'expression musicale, une première unité de fond va englober non seulement l'art des Arabes ou arabophones, mais aussi celui des Turcs et des Iraniens. Elle se manifeste essentiellement dans la musique savante de l'Islam, qu'elle s'intitule arabe, turque ou iranienne. Les références aux grands théoriciens classiques de cette musique témoignent de cette unité encore aujourd'hui : Al-Fārābī (Alfarabius) est également revendiqué par les Arabes et les Turcs ; Ibn Sīna (Avicenne) est réclamé à la fois par les Iraniens, les Turcs et les Arabes. La théorie de l'échelle musicale fut empruntée essentiellement aux Grecs, tandis que les formes et structures des *Maqām* (modes) sont en partie d'origine persane ; ceux-ci gardent jusqu'à nos jours, pour les Arabes comme pour les Turcs et

les Iraniens, les noms persans d'autrefois : *Rast*, *Sēh-gah*, *Tchahār-gah*, *Nahawand*, *Nowrūz*, etc. La terminologie des rythmes a en revanche conservé ses origines arabes : *Ramal*, *Thaqīl*, *Khafīf*, *Basīṭ*, *Dārij*... Ce phénomène est encore plus marqué dans le domaine de l'organologie où les instruments de musique fondamentaux se retrouvent sous des aspects assez peu modifiés dans l'ensemble de l'aire islamique et même au-delà, partout où l'Islam fut présent de façon permanente ou provisoire, comme en Inde et jusqu'en Chine.

Mais les mêmes conditions géo-politiques qui favorisèrent cette unité de la civilisation musicale furent par ailleurs un facteur de diversité dans la mesure où les ethnies absorbées par les conquêtes ou fixées par l'habitat n'abandonnèrent pas pour autant leurs patrimoines autochtones. Ces particularismes se différencient plus nettement dans ce qu'on peut appeler le langage musical d'essence populaire. Ce domaine, qui relève davantage de l'ethnomusicologie, constitue une entité riche et complexe qu'il importe de ne pas confondre avec le langage classique bénéficiant d'une attention bien plus marquée. On ne pourra y consacrer ici qu'un chapitre en guise d'initiation, étant donné le champ trop vaste du sujet qui devrait être traité à part.

Cette diversité n'a pas épargné la musique classique de l'Islam elle-même dans la mesure où le substrat ethnique, si présent dans les musiques populaires, marqua de son empreinte l'évolution du langage musical dans les trois grandes aires ethnolinguistiques de l'Islam traditionnel, surtout au niveau des formes et de la pratique : ce qui justifie qu'aujourd'hui on distingue et analyse séparément les musiques dites arabe, turque et persane.

La présente synthèse s'appliquera exclusivement à ce qu'on entend par musique arabe proprement dite.

NOTE SUR LA TRANSCRIPTION

Le mode de transcription des termes arabes est celui de l'*Encyclopédie de l'Islam*, sauf pour le « jīm » rendu par « j » et le « qāf » par « Q ». Il ne sera pas tenu compte du trait soulignant certains phonèmes.

Les termes techniques usuels comme Maqām, Taqsīm, Muwashshaḥ, Iqā'... seront maintenus uniformément au singulier arabe.

La transcription des termes populaires se conformera aux particularismes phonétiques dialectaux, de même que sera suivie l'orthographe usuelle des mots francisés : Soufi, Cheikh... comme celle de certains noms propres.

CHAPITRE PREMIER

LA MUSIQUE ARABE DANS L'HISTOIRE

I. — Les origines

Les origines de la musique arabe se confondent en des données mythologiques, historiques, religieuses, théoriques et musicologiques qui rendent illusoire toute tentative de synthèse historique cohérente et sûre.

L'histoire des origines se déroule sur trois plans qui se superposent dans le temps, sont souvent parallèles, se dissocient parfois pour aboutir enfin à ce que nous connaissons de la musique arabe. Elle s'appuie à la fois ou séparément sur des sources mythologiques ou bibliques, des chroniques d'ordre littéraire ou chronologique, et des ouvrages théoriques. On pourrait y ajouter les survivances d'une tradition orale maintenue et pratiquée jusqu'à nos jours.

1. **Légendes et mythes.** — Pour une partie des chroniqueurs arabes, opposés en cela aux théoriciens et musicologues, la musique a une origine religieuse et magico-mythique. Une foule de traditions sont rapportées qui donnent naissance à toute une théorie de la genèse musicale faite de symboles et de mythes. Appliquées à la musique arabe, ces

origines se confondent, comme dans la plupart des musiques des peuples anciens, avec l'incantation magique. Le chant *(al-Inshād)*, comme la poésie *(al-Shi'r)* dont il est inséparable, procède des forces divines et invisibles et possède un pouvoir surnaturel : et le poète-chanteur n'est plus un faiseur de beaux mots ou un psalmiste, mais un visionnaire qui touche à l'invisible, un prophète en communication avec les esprits et les divinités. Aussi le confond-on, dans l'Arabie anté-islamique de la Jāhiliyya, avec le *Kāhin* ou *'Arrāf*, le devin-magicien qui rend des oracles au nom des dieux, ou même avec le *Majnūn*, le possédé qui parle le langage des esprits et des dieux. Dans leur caractère archaïque, ces oracles, exprimés en des formules brèves et concises mais également cryptiques sont déjà marqués par un rythme, une mesure et sans doute une psalmodie austère propres à accentuer leur caractère mystérieux et sacro-magique : c'est le *Saj'* ou prose rimée et rythmée dont le Coran nous offrira des exemples saisissants.

Vue sous cet angle, la théorie elle-même devient la philosophie ou mieux la théologie de la musique.

Partis de ces préalables que nous retrouvons dans l'histoire des hautes civilisations, les auteurs arabes paraissent avoir compilé plusieurs traditions qui appartiennent essentiellement aux mondes sémitique et indo-persan.

A) *Traditions sémitiques.* — Des traditions sémitiques, les chroniqueurs arabes retiennent un certain nombre de récits bibliques, deutéro-bibliques ou para-bibliques par lesquels ils expliquent les origines du chant et de la musique et qui, suivant de nombreuses variantes, semblent avoir appartenu à un fond oral commun aux peuples du Proche-Orient.

Ainsi ces légendes commencent-elles par concerner les origines du terme même de « musique » :

« Moïse entra en contact avec Dieu dans le désert du Sinaï. Gabriel vint et lui dit : frappe le rocher avec ton bâton. Il fit éclater douze sources d'eau, chacune d'elles rendant un son *(Ṣawt)* agréable différent. Elles furent les bases des douze modes *(Maqāmāt)* classiques. Gabriel ordonna alors de faire boire les fils d'Israël, par ces mots : *Yā mūsā sqī* : O Moïse, donne à boire. On contracta les deux mots et il en résulta l'appellation de l'art révélé par Allah : *Mūsīqī*. »

Toujours selon ces mêmes traditions, chaque mode *(Maqām)* parmi les sept était le privilège d'un prophète : c'est ainsi qu'Adam chanta dans le *Maqām Rast*, Moïse dans celui de *'Ushshāq*, Joseph dans *'Irāq*, Jonas dans *Mawara' al Nahrayn*, David dans *Ḥusaynī*, Abraham dans *Ḥijāzī*, et enfin Ismaël dans le *Maqām Nawa*. Ces sept modes originaux donnèrent naissance à cinq autres, ce qui porta leur nombre à douze comme les douze signes du Zodiaque.

D'origine divine, la musique est directement liée à la création du premier homme, Adam, et un chroniqueur nous transmet cet autre récit :

« Après avoir façonné Adam d'argile. Allah voulut y faire pénétrer l'âme pour l'animer. Mais celle-ci s'y refusa parce qu'elle est céleste et qu'il était fait de matière. Allah commanda alors à un ange d'entrer dans le moule. Quand il y eut pénétré, l'ange se mit à chanter dans le *Maqām 'Izal*. L'âme fut séduite et entra à son tour dans le corps. Quand elle s'y fixa, l'ange en sortit. La voix de l'ange s'étant tue, l'âme chercha à quitter le corps, mais Adam se mit à chanter à travers l'âme et celle-ci extasiée se fixa définitivement dans le corps. »

On le voit, dans ces sources divines de la musique, la priorité est donnée à la voix et au chant, mais la même inspiration biblique attribue des origines identiques aux instruments de musique : c'est ainsi

« qu'Allah donna pouvoir aux fils de Caïn de fabriquer les instruments de musique : Lamek fit le luth *('Ūd)*, Tubal inventa le tambour *(Ṭabl)*, Dilāl la harpe *(Mi'zaf)*, le peuple de Loth le pandore *(Ṭunbūr)*... ».

B) *Traditions indo-persanes.* — Se tournant vers les traditions indo-persanes, les chroniqueurs arabes

rattachent les origines de la musique au cosmos : les astres et tous les éléments de la nature forment le cadre naturel auquel la musique se trouve intimement liée. On aboutit ainsi à une vision symbolique de l'univers selon laquelle les deux principes de la création — le dieu du bien et le dieu du mal — étant également chantres, tout se trouve animé par la musique, parcelle de Dieu : les astres auxquels l'homme est soumis ont un premier rôle à jouer. A chacun des douze *Maqām* correspond un des douze signes du Zodiaque. D'ici naît la correspondance avec les éléments, le vent, le feu, l'eau, de même qu'avec les chiffres numériques, les lettres de l'alphabet, dans un allégorisme tout mystique.

« Sache », écrit le chroniqueur 'Abd al-Mu'min al-Balkhī, « que le Maqām Rast a comme tempérament le feu, comme signe le Bélier, comme heure Vénus dans la troisième sphère au jour du vendredi. *Maqām 'Ushshāq* a comme tempérament l'eau, comme signe les Gémeaux, comme heure Mercure dans la deuxième sphère de mercredi... »

A ces traditions relatives au cosmos vont s'ajouter celles qui sont nées sous les influences grecques.

C) *Traditions grecques.* — Des mythes grecs, les auteurs arabes retiennent la théorie de l'éthos, ce tempérament *(Ṭab')* des *Maqām* qui correspond aux différentes conditions climatiques et aux états psycho-physiologiques de l'homme. De même que chacun des modes « développe le chaud, le froid, l'humide et le sec, de même il se trouve lié aux états d'âme : à la joie, la tristesse, la sérénité... ».

En combinant ces différentes traditions, les chroniqueurs arabes ont tenté de faire une synthèse des différentes doctrines qui circulaient depuis l'Antiquité dans les milieux hellénisés, sémitiques et persans du Proche-Orient. Fidèles à l'esprit de l'époque, c'est dans la causalité divine que ces mêmes chroniqueurs cherchent une origine aux effets exta-

tiques de la musique. Ils n'entendent pas nous donner par là une explication historique ou scientifique.

Celle-ci n'était cependant pas tout à fait absente de ces anciennes chroniques. Mais l'ignorance dans laquelle nous nous trouvons tient davantage au fait que nous avons abordé ici l'aire des civilisations orales où, par rapport au domaine musical notamment, tout tourne autour de la pratique spontanée perpétuée par une sorte de magistère vivant. Ainsi en est-il en tout cas de l'Arabie anté-islamique.

2. L'anté-Islam : Jāhiliyya (500-622 J.-C.). — Ce qu'était la musique à l'époque de la Jāhiliyya et avant l'arrivée des Arabes sur l'avant-scène de l'histoire aux époques des grands empires arabo-musulmans, aucun document écrit de type muséographique ne nous permet de le savoir autrement que par des analogies ou des hypothèses.

Les Arabes ne connurent jusqu'à l'avènement de l'Islam que la vie patriarcale de la tribu. Mais nous savons qu'ils cultivaient déjà la poésie et que celle-ci était même portée à un degré de perfection qu'on ne cesse encore d'admirer. Or cette poésie avec ses rythmes, ses intonations et ses accents toniques forts ou faibles, ses syllabes longues ou brèves, était déjà de la musique ; d'où « chanter la poésie » *(Anshada al-Shi'r)*, et la « poésie chantée » *(al-Inshād ; al-Shi'r al Ghinā'ī)*, par lesquelles on définissait déjà la récitation ou la psalmodie de cette poésie de la période de la Jāhiliyya.

Que fut cet *Inshād* ? Sans doute prit-il sa source et puisa-t-il sa première inspiration — comme nous le diront les chroniqueurs — autant dans les formules rythmiques de la langue arabe, prose rimée et poésie métrique, que dans ces mouvements empreints déjà des fondements mêmes de la musique que sont les cadences et les rythmes des caravanes dans le désert. Le Bédouin chanta instinctivement

pour « marquer le balancement uniforme du chameau au cours des longues marches à travers le désert infini... ».

Ce fut le *Ḥidā'* ou *Ḥudā'*, la mélopée ou la cantilène du chamelier. Ce premier embryon de mélodie dut comporter, comme la plupart des musiques archaïques, un ambitus extrêmement réduit : l'intervalle d'une tierce mineure, parfois d'une quarte, répétée inlassablement et qui, monotone pour nous, procurait au chanteur le *Ṭarab*, cet état émotionnel qui l'aidait à goûter déjà les premières joies de son art rudimentaire. Le rythme, lui-même simple, devait suivre celui de la poésie faite de syllabes brèves et longues, d'accents forts et faibles, en une exécution assez libre, comme nous pouvons le constater encore aujourd'hui dans les mélopées bédouines.

Aux côtés de cette cantilène primitive dut exister une forme musicale destinée à soutenir la danse religieuse ou l'incantation magique : c'est le chant syllabique au rythme vif et mesuré qui semble représenté, notamment dans le siècle qui a précédé l'Islam, par le chant religieux de *Tahlīl* en usage dans les processions saisonnières autour du sanctuaire de la Ka'ba. De caractère cultuel, ce chant paraît même avoir comporté un accompagnement d'instruments à percussion, les tambourins dont jouaient plus particulièrement des femmes en qui certains historiens islamisants ont cru voir les pythonisses de l'Arabie païenne. Cette coutume survivra jusqu'à Mahomet, puisque la chronique nous dit

« qu'à Médine, dans la mosquée et sous les yeux du Prophète, on vit apparaître des chanteuses jouant du tambourin, à l'occasion des fêtes de Mina, commémorant le sacrifice du pèlerinage... ».

C'est sous cette forme que nous retrouvons encore de nos jours le chant folklorique arabe, et cela

laisserait entendre que le fond primitif de musique d'Arabie était essentiellement populaire et n'avait aucun lien direct avec ce qui sera plus tard la musique arabe savante. Celle-ci paraît avoir puisé ses éléments d'inspiration à l'extérieur, et principalement dans les grandes cités persanes et byzantines, comme en témoignent les chroniques qui nous parlent d'un autre genre de chant pratiqué par les femmes-esclaves, appelées *Qayna*. Or nous savons que les esclaves, devenus nombreux en Arabie après l'Islam et originaires, à part ceux qui venaient d'Afrique, des différentes régions urbaines des empires perse et byzantin, seront les créateurs des différents genres musicaux ainsi que du jeu des instruments. C'est ici le point de départ de cette diglossie qui caractérise jusqu'aujourd'hui le langage musical arabe et à laquelle on pourrait trouver une allusion dans ce témoignage d'un ancien chroniqueur, reproduit par l'auteur andalou du x^e^ siècle, Ibn Ḥazm :

« Abū Mundhir Hishām Ibn al-Kalbī rapporte que le chant est de trois sortes : *al-Naṣb*, *al-Sinād* et *al-Hazaj*. Le *Naṣb* est le chant des Rukbān et des femmes-esclaves. Le *Sinād* est formé de périodes longues et de nombreuses mélodies (mélismes). Quant au *Hazaj*, il est toute légèreté, c'est lui qui stimule les âmes et excite même l'homme doux... »

Malgré l'obscurité de tels témoignages, on peut du moins y déceler l'existence de deux types de musique : l'un qui paraît réservé à des professionnels, l'autre qui comporte un rythme vif et mesuré destiné à soutenir la danse dans les foires religieuses ou populaires.

On pourrait également en déduire que la musique dite classique ne semble s'être véritablement formée que dans le cadre de la civilisation citadine de l'Islam.

II. — Le contexte de l'Islam : Formation et développement de la musique classique

1. Place de la musique dans la civilisation musulmane. — Pour comprendre le rôle joué par la musique au sein de la grande civilisation arabo-musulmane, il faut rappeler ici la place de choix qu'elle y tint. En effet, après la littérature, c'est la musique qui a le plus absorbé chroniqueurs, théoriciens, philosophes et écrivains du monde islamique. Jusqu'au XVII^e siècle, on ne compte pas moins de 353 titres, restés manuscrits pour la plupart et dont une partie est hélas perdue, traitant entièrement ou fragmentairement de la musique. L'inventaire en a été dressé par le regretté historien de la musique arabe, H. G. Farmer, dans *The Sources of Arabian Music* (1).

Dans le domaine des arts de l'Islam, c'est encore la musique qui se présente avec le passé le plus riche, bien que l'architecture soit mieux connue du grand public en Occident. Par sa diffusion dans l'aire géographique immense de l'Islam, elle a donné un certain caractère unificateur au langage artistique d'un certain nombre de régions de différents continents où ses éléments constitutifs originels se sont mêlés puis intégrés aux arts musicaux autochtones pour produire ce que nous nommons aujourd'hui la musique du monde musulman. La musique est ainsi devenue, comme l'architecture religieuse, un des éléments spécifiques de l'Islam.

Mais sur un plan plus général on pourrait ajouter que la musique arabe a constitué une étape entre les musiques anciennes gréco-orientales et les musiques occidentales : ses influences sur la formation de l'expression musicale médiévale en Europe,

(1) Leiden, Brill, 1965.

notamment à travers l'Espagne, sont indéniables comme nous le verrons plus loin. Al-Fārābī, mort en 950 et connu sous le nom d'Alfarabius dans le monde latin, nous donna, dans son *Kitāb al-Mūsīqī al-Kabīr*, le grand livre de la musique, l'œuvre théorique la plus complète et la plus systématique de musique ancienne, que ce soit d'Orient ou d'Occident.

Se rattachant à l'Antiquité par les citations et les compilations de ses chroniqueurs et historiographes, la musique arabe compose enfin une synthèse historique des croyances mythologiques, astrologiques et psycho-religieuses de l'Orient ancien.

De son état archaïque, la musique arabe devait assez rapidement évoluer vers des structures plus recherchées, plus variées en même temps que plus raffinées, lorsque les Arabes, devenant brusquement les maîtres des grandes cités appartenant aux plus vieilles civilisations, entrèrent en contact avec des formes d'art musical qui avaient déjà atteint un haut degré de perfection. Les principaux artisans de cette élaboration seront justement les esclaves affranchis, hommes et femmes, à qui était laissé le soin d'égayer les cercles des seigneurs et gouverneurs et d'enchanter les cours des Califes. Ces esclaves non seulement vont introduire dans les milieux arabo-musulmans les pratiques musicales de leurs pays d'origine, persanes, hellènes, syriennes et alexandrines, mais adapteront mélodies et instruments à la langue et aux goûts des Arabes. Ainsi se constituera progressivement, surtout à la cour des Califes et dans les grandes cités de Médine, Damas, Bagdad, Cordoue et Le Caire, une musique de plus en plus élaborée qui s'écartera du chant rudimentaire du Bédouin.

Cette élaboration ne sera pas le phénomène d'un jour, mais le fruit d'une évolution lente qui suivra les fluctuations historiques de la civilisation arabe

elle-même. Elle ne nous est cependant révélée qu'à travers l'histoire anecdotique des chanteurs et chanteuses louant la qualité de leur voix, leur habileté à jouer des instruments et à mettre en musique des poèmes dont ils sont parfois eux-mêmes auteurs, consignant leurs rapports avec les Califes, les princes et les notables de leur époque. Cette chronique a constitué une encyclopédie en plus de vingt volumes rédigée par Abū al-Faraj al-Isfahānī, auteur du x^e siècle, et connue sous le nom de *Livre des chants*. Mais en l'absence d'une notation musicale systématique, rien dans cette œuvre prolixe ne nous permet d'être fixés sur l'essence même de la mélodie, en dehors de quelques indications sur la métrique poétique et certains rythmes que nous supposons avoir existé à cette époque. Force est donc de retracer l'historique de la musique classique arabe en suivant la chronique même des chanteurs avec l'espoir que le peu de renseignements glanés ici et là, ainsi que certains recoupements, permettront de tracer quelques grandes lignes de l'évolution du langage musical lui-même. Ainsi pourrait-on répartir schématiquement cette évolution en trois grandes étapes : la période d'élaboration de la musique dans le cadre de l'Islam, marquée par les apports hellénistiques et iraniens et leur assimilation (622-750) ; l'âge d'or de la musique classique où un effort de synthèse va permettre une codification à la fois de la pratique et de la théorie musicales (750-1253) ; le prolongement de cette musique en Espagne musulmane, terre d'Occident, exprimé par la rénovation et la création de nouveaux genres (750-1493). La période du bas Moyen Age qui s'ouvre ensuite et qui enregistre la stagnation et la décadence de la musique classique arabe nous amènera jusqu'à l'époque moderne et contemporaine qui sera traitée sous une rubrique à part.

2. La musique dans l'Islam primitif. — La prédication de Mahomet et la naissance de l'Islam n'apportent aucun changement dans les pratiques musicales de l'ancienne Arabie : le Coran lui-même, surtout dans les premières sourates construites selon des périodes rythmées et rimées appelées *Saj'*, était sans doute psalmodié suivant le mode de l'ancienne mélopée du désert. Nous voyons inauguré par ailleurs, à partir de l'hégire et de l'installation du Prophète dans Médine, deuxième ville sainte de l'Islam, l'appel chanté à la prière sous la forme d'*Adhān*. La chronique a même retenu le nom du premier muezzin de l'Islam, Bilāl, esclave d'origine africaine. En outre, l'ancien chant de pèlerinage *Tahlīl* semble s'être conservé dans les cérémonies de la Ka'ba sous la forme de *Talbiya*.

La pratique de la musique et du chant va néanmoins marquer un temps d'arrêt. Sans doute le Coran reste-t-il complètement muet sur ce sujet, mais une certaine doctrine va se développer qui fixera l'attitude de l'Islam religieux à l'égard de la musique : un certain rigorisme puritain va condamner celle-ci comme une « œuvre du mal », en s'appuyant le cas échéant sur l'attitude du Prophète et ses enseignements *(Ḥadīth)*. Sans doute les docteurs de la loi musulmane ont-ils voulu associer à la poésie et aux poètes — qui se trouvent, eux, condamnés dans le Coran — la musique qui leur est intimement liée. Mais si certains *Ḥadīth* de Mahomet réprouvent en effet le chant et les musiciens comme étant « inspirés par Satan », d'autres témoignent de l'admiration que le Prophète avait pour certains chanteurs, surtout quand ils exaltaient l'Islam. Mahomet semble par ailleurs avoir toléré la musique archaïque de type populaire telle qu'elle se pratiquait dans la *Jāhiliyya*, puisqu'à ses noces avec la jeune 'Aïsha à Médine, son biographe parle des « chanteuses qui jouaient du tambourin et

dansaient... ». La persistance de cette forme de chant populaire fera dire plus tard au célèbre auteur arabe du Moyen Age, al-Ghazālī :

« Le *Ḥudā'* ne cessa d'être une des coutumes des Arabes au temps de l'Apôtre d'Allah et au temps de ses Compagnons. Mais ce n'était rien que des poèmes accompagnés de sons agréables et de mélodies mesurées... »

Ce que l'Islam apporte, en revanche, c'est un critère de bien et de mal attaché désormais à la musique. Si celle-ci est au service d'Allah et de la foi, elle peut être considérée comme licite. Sinon, elle est œuvre de l'esprit du mal et doit être proscrite. On pourrait presque déceler ici les notions de musiques religieuse et profane qui ont connu une telle fortune dans le contexte du christianisme. Mais cette distinction ne s'imposera jamais en Islam comme elle le fit dans le monde chrétien, et l'on assistera au phénomène paradoxal de la musique classique arabe se réfugiant, à l'époque moderne et contemporaine, dans les mosquées, les dervicheries et les écoles théologiques, faisant ainsi des ulémas et muezzins tout à la fois les artisans et les gardiens de cette musique savante traditionnelle.

En revanche, le doute moral que les docteurs de l'Islam vont développer autour de la musique aura pour principale conséquence d'en faire abandonner l'usage aux esclaves des deux sexes qui se trouvent être en même temps des étrangers amenés des pays voisins : rien ne pourra dès lors paraître plus déshonorant pour un homme ou une femme arabes libres que de s'adonner à la musique. Cette coutume aura comme autres résultats de pousser à la création d'une profession musicale réservée à une classe sociale bien déterminée, et de favoriser l'introduction en milieu arabe de pratiques musicales non arabes, principalement persanes. Il n'est donc pas étonnant que les premiers chanteurs et compositeurs qui jetèrent les bases du langage artistique musical

arabe aient été presque tous d'origine persane, syrienne, voire africaine. L'histoire de leur vie et de leur art se confond avec celle de la musique arabe, et c'est elle qui peut nous servir de fil conducteur pour en suivre les principales manifestations.

3. **Sous les Omayyades (660-750).** — C'est à partir de la deuxième moitié du VII^e siècle que nous voyons se constituer les premiers éléments d'un art du chant qui va désormais se séparer de la mélopée rudimentaire du chamelier, laissant celle-ci suivre sa propre évolution. Deux centres d'Arabie vont être le foyer de cette élaboration, deux cités du *Ḥ*ijāz qui se trouvent être en même temps les villes saintes de l'Islam : La Mecque et Médine.

Lorsque les guerres seront portées bien au-delà des frontières de la péninsule et que le pouvoir politique et religieux lui-même se verra fixé à Damas, capitale de la Syrie, les deux cités arabes connaîtront, en même temps que la sécurité et la richesse, une vie d'insouciance et de plaisir. C'est là que les membres de l'aristocratie arabe, ou ceux qui, pour abriter leurs fortunes, préfèrent se tenir à l'écart de la guerre comme de la politique, s'établiront pour y couler des jours heureux ; mais, amants de poésie et de chant, ces oisifs qui sont en même temps des sages et des artistes, portent tout leur intérêt à la création de salons littéraires et de cercles de musique : ils emploient leur fortune à entretenir des esclaves musiciens chargés d'égayer leur existence et de chanter leur panégyrique. Le mécénat — et cela continuera tout au long de l'histoire de la civilisation arabe — devient un facteur essentiel dans la formation et le développement de la musique savante. Et le moindre n'est pas qu'à ce mécénat se trouve attaché le souvenir d'une éminente personnalité de l'Islam primitif, ʿAbdallah Ibn Jaʿfar, le propre cousin du Prophète dont les rapports avec

les chanteurs et chanteuses font l'objet de plusieurs rubriques du *Livre des chants*.

Cette œuvre d'élaboration d'un langage artistique musical appartient à un certain nombre de chanteurs esclaves répartis dans les deux cités et dont, faute de documents précis, il est difficile de discerner les apports personnels, leur carrière faisant l'objet de simples anecdotes dont la chronologie elle-même est très incertaine et où les événements se chevauchent.

Le premier inspirateur du chant artistique paraît être le Persan Nashīṭ qui, venu à Médine, se mit à chanter dans sa langue, faisant l'admiration notamment de ʿAbdallah Ibn Jaʿfar. Après l'avoir entendu, un chanteur arabisé, Sā'ib Khāthir, proposa de reproduire ce chant en langue arabe, ce qui fait dire au chroniqueur : « Sā'ib Khāthir fut le premier à adapter la mélodie persane à la langue arabe... »

Si l'exemple de Nashīṭ avait pu inciter un petit groupe de chanteurs arabes géniaux à créer une expression musicale artistique, c'est auprès de professionnelles, esclaves affranchies ou concubines de grands notables de La Mecque et Médine, que ces fondateurs de la musique savante vont recevoir leur éducation et puiser leur art : deux chanteuses qui devaient leur formation à d'anciennes *Qayna* de l'Arabie anté-islamique : ʿAzza-t al-Mayla et Jamīla.

Le *Livre des chants* ne tarit pas d'éloges sur ʿAzza, louant autant la beauté de son corps que celle de son esprit, sa voix et son talent musical. Ayant d'abord suivi dans son chant la ligne traditionnelle qu'elle avait reçue de ses maîtresses esclaves, des *Qayna* comme Shirīn et Rayqa, elle rénova son art sous l'influence des deux chanteurs persans, Nashīṭ et Sā'ib Khāthir, venus à Médine exécuter leurs compositions.

« Leur ayant emprunté leurs mélodies pour les adapter à de nouvelles compositions arabes, elle introduisit ainsi le chant rythmé et mesuré *(al-Muwaqqa' wal-Mawzūn)* dans le *Ḥijāz*... »

Les grands artisans de la musique savante, Ibn Misjaḥ, Ibn Surayj et Ibn Muḥriz, dont nous reparlerons, lui doivent les premières inspirations de leur art.

Une petite anecdote nous donne toute la mesure de l'emprise étonnante qu'avaient le chant et la musique sur l'âme des Arabes de cette époque : le grand poète érotique 'Umar Ibn Abī Rabī'a (né en 644), dont elle était contemporaine, vint un soir écouter 'Azza chanter ses propres poèmes : il entra dans une telle extase *(Ṭarab)*

« qu'il déchira ses habits et tomba évanoui pendant un bon moment. Revenu à lui, on l'apostropha en lui disant : tu t'es comporté sans dignité., Il répondit : par Allah, j'ai entendu une voix qui m'a fait perdre mon âme et mon esprit ! ».

Son influence sur cette première génération de chanteurs sera telle qu'un siècle plus tard le grand maître de la musique classique sous les Abbassides, Ibrāhīm al-Mawṣillī, dira d'elle :

« Qu'Allah conserve son heureuse mémoire : combien son chant était harmonieux, sa voix mélodieuse, sa gorge fraîche, son jeu de luth et de cythare admirable, son visage beau, son langage châtié, sa compagnie agréable, son caractère noble, son âme généreuse, son dévouement entier... »

Jamīla, contemporaine d''Azza mais plus jeune qu'elle, marqua elle aussi, à partir de Médine, les origines de la musique classique : comme son émule 'Azza, elle s'inspira de l'art du Persan Sā'ib Khāthir pour perfectionner le chant arabe. Elle créa la première école de musique arabe où un groupe de *Qayna* — la chronique parle de cent cinquante qui l'auraient accompagnée au pèlerinage de La Mecque — formait un chœur pour alterner avec ses soli ou soutenir son exécution : innovation d'im-

portance si l'on pense que la pratique du chant était jusqu'alors personnelle et n'avait rien d'ordonné. Avec ses *Qayna*, Jamīla organisait de véritables concerts en l'honneur des notables et mécènes de Médine où le charme et l'élégance déployés préfiguraient les somptueuses séances de musique et de poésie du siècle des mille et une nuits : c'est ainsi que, réunissant un jour son chœur de chanteuses,

« Jamīla déploya leurs chevelures en grappes tombant jusqu'au bas du dos, les revêtit de tuniques de soie et de riches couleurs, posa des diadèmes sur leurs têtes, les orna de bijoux précieux, puis envoya un messager dire à ʿAbdallah Ibn Jaʿfar : « Ta magnanimité supportera certes ma faute et mon « audace. Car il appartient à vous, membres de la noble « famille (du Prophète) de pardonner aux autres en excusant « leurs incartades : ne sommes-nous pas les esclaves et vous « les maîtres ? Ne sont-ils pas bienheureux, ceux qui ont le « privilège de vous approcher et de contempler vos visages ? « Je te supplie donc au nom de l'Apôtre d'Allah de venir à « une séance qui ne convient qu'à toi et ne saurait être embellie « que par toi. » Recevant le message, ʿAbdallah Ibn Jaʿfar ne put s'empêcher de répondre à l'appel si tentant de Jamīla. Il vint avec sa suite, puis, contemplant le spectacle de tant de splendeurs et de beautés, il ne put s'empêcher de crier : « O « Jamīla, mais tu as assemblé pour moi tout ce que la terre « a fait de plus beau. » Elle répondit : « Le beau ne convient « qu'au beau, et cette assemblée est pour toi. » Elle ordonna à ses chanteuses de se disposer sur deux rangs, se tint au milieu, mit un luth entre les mains de chacune d'elles et se prit à chanter ce panégyrique en l'honneur de la famille du Prophète :

« Fils de Shayba, loué soit celui (le Prophète) dont le visage
Telle une pleine lune, éclaire la nuit obscure ;
Leurs hommes sont les meilleurs des hommes, et leur progé-
[niture
telle une progéniture de rois qui jamais ne pâlit ni ne
[s'abaisse... »

On peut imaginer combien ʿAbdallah et ses commensaux furent subjugués par l'art de Jamīla et de ses élèves.

C'est à l'occasion d'un même concert auquel était convié le poète ʿUmar Ibn Abī Rabīʿa, rencontré déjà lors d'une séance similaire chez ʿAzza, que nous découvrons un tableau saisissant de ce que pouvait

être la vie insouciante menée dans ces cercles artistiques et littéraires des anciennes villes de l'Islam : quand tous furent réunis autour de Jamīla et de ses chanteuses, elle se mit à chanter ces vers érotiques de ʿUmar :

« Puis elle dit à ses compagnes
S'amusant comme des biches autour d'elle :
« Retenez mon ombre, de peur qu'elle ne me suive »;
Puis elle courut vers sa tente.
Jamais elle n'embrassa un homme auparavant :
Enfant encore tendre et fraîche dans sa robe !
Jamais ses flèches ne manquèrent leur cible :
Quiconque en est frappé
Ne peut y échapper... »

« Pendant que Jamīla chantait, tous ceux de l'assemblée furent saisis par le *Ṭarab* (extase) : ils se mirent à claquer des mains, à battre en cadence le sol de leurs pieds, à balancer leurs têtes en criant :

« Nous nous offrons en sacrifice pour toi, o Jamīla,
« Pour te protéger de tout mal... Comme ton chant et tes paroles [sont sublimes ! »

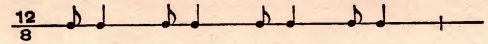
« Quant au poète ʿUmar, il se mit à crier : Malheur à moi, Malheur à moi... Il déchira sa tunique de haut en bas, dans un état d'inconscience totale. Revenu à lui, il se sentit tout honteux et se mit à s'excuser, disant : « Par Allah, je n'ai pu me « contenir, car cette belle voix m'a fait perdre l'esprit. » Les autres commensaux lui répondirent : « Console-toi ; il en est « advenu de même pour nous, et nous nous sommes évanouis. « Mais nous n'avons pas déchiré nos vêtements. » Puis Jamīla ordonna qu'on apporte des plateaux qui contenaient des aliments chauds et froids aux côtés de fruits frais et secs, et tous genres de vins et liqueurs ; puis elle dit : « Nous sommes « reconnaissantes à quiconque boira avec nous ; mais chacun « est libre de s'abstenir : qu'il demeure cependant notre hôte, « nous voulons l'égayer par nos paroles et prenons plaisir « à l'écouter... ». »

Formés à l'école d'ʿAzza et Jamīla, cinq chanteurs et compositeurs de talent vont, à l'époque des premiers Califes omayyades, élargir le cadre de cet embryon de la musique classique ainsi formé grâce

aux Qayna, en lui donnant des dimensions où s'opère la synthèse non seulement d'apports persans mais également byzantins : trois d'entre eux appartiennent à l'école de La Mecque : Ibn Misjaḥ, Ibn Surayj et Ibn Muḥriz, et deux à celle de Médine : Ṭuways et Maʿbad.

Ibn Misjaḥ, esclave noir né à La Mecque et qui a déployé son art surtout sous le règne de Muʿāwīya Ier († 680), en puisa les premiers éléments auprès des chanteurs persans. Ceux-ci sont présentés comme des maçons et artisans qui travaillaient à construire et décorer la Kaʿba et de riches demeures dans la capitale de l'Islam. Après leur avoir emprunté certains traits d'exécution et de tonalité qui lui paraissaient particulièrement originaux, « il se mit à parcourir la Syrie où il s'initia aux mélodies grecques et byzantines, puis la Perse dont il pénétra la musique et où il perfectionna son jeu de luth ». Revenu à La Mecque, Ibn Misjaḥ adapta toutes les connaissances ainsi acquises au goût et au tempérament des Arabes : c'est alors « qu'il évita dans le chant les éclats de voix et les sauts brusques du grave à l'aigu ». Il semble en outre qu'ait été introduite avec Ibn Misjaḥ et ses disciples une formule poético-musicale qui rompt avec l'ode classique psalmodiée à l'exemple de la mélopée ou de ce que nous pourrions appeler « le chant long » : il s'agit du *Rajaz*, mètre poétique de genre syllabique qui avait été abandonné par les anciens Arabes au profit de la *Qaṣīda*, et qui se prête beaucoup plus facilement au rythme mesuré de la musique. Cet exemple de poésie rythmée et de poésie mesurée se présentait vraisemblablement sous forme de quatrains dont l'exemple lointain venait sans doute des Persans et qui ne connaîtra son véritable épanouissement que plus tard, en Espagne musulmane. Analysé d'après les exemples des chanteurs de cette deuxième moitié du VIIe siècle, le *Rajaz* comporte

un mètre octosyllabique et un rythme qui pourrait se décomposer ainsi :



L'œuvre d'Ibn Misjaḥ sera poursuivie et perfectionnée par deux de ses disciples : Ibn Surayj et Ibn Muḥriz, tous deux également mekkois.

Ibn Surayj, surnommé le chanteur voilé, est à l'origine un musicien populaire : spécialisé d'abord dans les chants élégiaques *(Nawḥ)*, son premier art élémentaire consiste à s'accompagner d'une baguette *(Qaḍīb)* dont il frappe le sol pour marquer le rythme. Initié à la musique savante par Ibn Misjaḥ, Ibn Surayj délaisse progressivement le chant populaire pour s'adonner à la musique classique : il abandonne la baguette au profit du luth et, grâce à une voix superbe, parvient à exceller dans l'exécution du chant long *(Thaqīl)* au point qu'un connaisseur de son temps, Hishām Ibn al-Mirya, dira de lui :

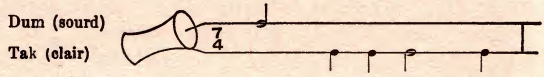
« Allah n'a pas créé depuis le prophète David — que la prière et le salut soient avec lui — de voix plus belle ni d'artiste plus versé que Surayj dans l'art du *Ghinā'*... »

Interrogé lui-même sur son art, Ibn Surayj en résumait ainsi les principes fondamentaux :

« Le meilleur chanteur est celui qui donne au *Ghinā'* toute sa plénitude et touche profondément les âmes ; celui qui équilibre les mesures, emphatise les paroles, respecte les règles de la syntaxe, est capable de tenir son souffle dans les chants longs, mais excelle autant dans les strophes des chants courts ; qui sait également jongler avec les différents rythmes et les marque au bon moment par les frappes (du Daff)... Lorsqu'on rapportera ces paroles à Ma'bad, le grand chanteur de Médine, il s'écriera : Si Allah avait fait descendre un Coran de la Musique, il ne dirait rien d'autre que Surayj... »

Avec Ibn Muḥriz, lui aussi de l'école mekkoise d'Ibn Misjaḥ, le *Ghinā'* va marquer un grand pas

en avant : c'est en effet lui qui libérera la mélodie du cadre assez rigide du vers monorime dans lequel elle était enfermée, pour lui donner une ampleur s'étendant au moins sur deux vers. Jusqu'alors, la phrase musicale ne dépassait pas un distique, ou s'en tenait parfois même à un seul hémistiche : elle se répétait alors inlassablement tout au long du poème. Cette innovation d'Ibn Muḥriz convient au genre de rythme nouveau qu'inaugure Ibn Muḥriz, le *Ramal* ou rythme lent inspiré du mètre prosodique de l'ode classique. Il sera codifié sous la forme suivante :



Avec Ibn Muḥriz, nous possédons les éléments d'un *Ghinā'* où la mélodie commence à avoir une vie à la fois indépendante du poème et étroitement liée à lui, si bien que poème et mélodie constitueront deux dimensions artistiques ayant chacune sa beauté intrinsèque mais contribuant toutes deux en une harmonie parfaite à créer l'entité artistique. On pourrait y voir l'ébauche du poème musical qui sera porté à sa perfection par les futurs chanteurs de Bagdad.

Sans rompre avec les traditions de La Mecque, les chanteurs de Médine vont au contraire rivaliser avec leurs émules pour perfectionner l'art du *Ghinā'*. Contemporains d'Ibn Surayj et Ibn Muḥriz, Ṭuways, et Ma'bad qui est plus jeune, porteront très haut la bannière de la musique classique dans le *Ḥijāz*.

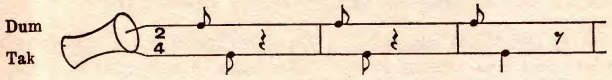
Ṭuways, le chanteur doux, est présenté dans les chroniques comme « étant le premier qui exécuta le chant perfectionné *(al-Ghinā' al-Mutqan)* dans l'Islam » : expression appliquée tour à tour aux autres grands chanteurs que nous évoquons : la rivalité discrète qui l'opposait à Ibn Surayj transparaît

dans cette anecdote où l'on voit Surayj, arrivant à Médine, exécuter ses compositions et soulever l'enthousiasme des Médinois qui le proclament comme « le plus grand chanteur du monde... ». Passant par là, Ṭuways sort de sa tunique un tambourin *(Daff)* et se met à s'accompagner en chantant dans le genre de *Hazaj* ces vers :

« Mon amour pour vous parvient à ses extrêmes limites,
La passion fait mal à mon cœur
A cause de celle qui porte un bouton d'or sur la joue... »

« L'ayant entendu, Ibn Surayj s'approche de lui, l'embrasse et s'écrie : « Par Allah, voici le plus grand des chanteurs que « les hommes aient produit... ». »

La part personnelle apportée au *Ghinā'* par Ṭuways est ce rythme vif et bien scandé de *Hazaj* dans lequel il excelle et qui se prête admirablement à la danse :



Héritier de ces premières réalisations du chant classique dues à ses aînés, Ma'bad va leur apporter la perfection de son art et de sa voix qui le fera surnommer le prince des chanteurs. Sa place dans la musique de l'époque est résumée dans un distique dithyrambique où il est dit :

« Ṭuways et Ibn Surayj ont été d'admirables artistes ;
Mais la primauté de l'art appartient à Ma'bad... »

Ma'bad lui-même avait pourtant la plus grande admiration pour Ibn Surayj dont, encore adolescent, il semble s'être largement inspiré. Esclave métissé, il a commencé par être berger et sans doute chanteur populaire avant d'en arriver à un art plus élaboré. Ayant commencé sa carrière sous le Calife 'Abd

al-Malik (685-705), il a gardé de sa première profession le sens du rythme de l'ancien *Ḥudā'*, obtenu et marqué par la seule cadence de la baguette, le fameux *Qaḍīb* de l'Arabie pré-islamique. Lorsqu'on l'interrogera sur le secret de son art, il répondra par ces simples mots :

« Je m'installe sur ma monture, je frappe la selle de ma baguette, et je chante le vers jusqu'à ce que la mélodie devienne parfaite. »

Il s'agit pourtant d'un art plus travaillé que la mélopée du chamelier à laquelle Ma'bad paraît faire allusion. Quelles furent donc cette musique et son originalité par rapport à celle des chanteurs précédents ? Ici nous n'arrivons à obtenir qu'une réponse générale et vague : comme pour la plupart des musiciens dont elle relate pourtant les faits et gestes avec de minutieux détails, la chronique du *Livre des chants* se contente de nous dire :

« Il (Ma'bad) possédait l'art du *Ghinā'* à un degré que n'avaient pas atteint ses prédécesseurs et auquel ses successeurs n'ajouteront rien de plus... »

Les qualités incomparables du chant de Ma'bad se mesurent d'ailleurs à l'enchantement qu'il procurait à ceux qui avaient le privilège de l'entendre, et parmi eux le Calife al-Walīd Ibn Yazīd (743-744) auprès duquel Ma'bad mourra à l'âge d'environ 80 ans. Poète d'une profonde sensibilité, amateur de musique et de plaisirs plus que de politique, le Calife omayyade fit un jour convoquer Ma'bad à l'une de ces séances artistiques qu'il avait l'occasion d'organiser dans son palais de Damas.

« Il avait ordonné que le bassin d'eau qui ornait la cour d'été du palais fût rempli d'eau de rose mêlée de musc et de safran. Le Calife s'assit sur un côté du bassin et fit mettre Ma'bad du côté opposé, prenant toutefois soin qu'un rideau l'en sépare. Resté seul avec Ma'bad, il lui demanda de chanter ces vers :

« Mille regrets pour ces hommes jeunes
Qui ont soumis le Temps, que rien ne pouvait atteindre
Que par leur propre volonté.
Mais les adversités du Destin se sont acharnées sur eux
Jusqu'à ce qu'ils disparaissent... Comme le Destin est cruel !
Leur séparation a fait couler mes larmes, et éloigné le sommeil
[de mes paupières ;
La séparation des aimés est une source de pleurs ! »

Maʿbad se mit à chanter ces vers ; aussitôt le Calife écarta le rideau, ôta son manteau parfumé, se jeta dans le bassin et but une gorgée de son eau. Il revint à sa place, revêtit un autre manteau et demanda à Maʿbad de lui chanter ces autres vers :

« Ami, pourquoi ne réponds-tu pas à celui qui, malade d'amour,
S'est traîné vers toi, t'offrant son salut et te visitant ?
Que chaque nuée qui passe répande sur toi ses sources
Jusqu'à ce qu'elle fasse éclore une fleur de sourire. »

Maʿbad ayant chanté de nouveau, le Calife lui fit don de 15 000 dinars et lui dit : « Va, et garde pour toi le secret de ce que tu as vu. » Il répondit : « Le Prince des croyants n'a pas besoin de me faire cette recommandation... »

Si l'on tente cependant d'interpréter quelques vagues données de la biographie de Maʿbad pour définir son apport à l'art musical arabe vers la fin du VII^e^ siècle, premier tiers du VIII^e^, on pourrait lui attribuer les primitives ébauches de la création des modes, appelés *Aṣwāt* à cette époque, et connus plus généralement sous le terme tardif de *Maqām* qui jouira d'une telle vogue dans l'histoire de la musique arabe. La chronique attribue en effet à Maʿbad sept mélodies (modales) qui correspondent à sept poèmes classiques et sont appelées « les sept châteaux forts de Maʿbad en raison de la qualité, de la solidité de leur construction et de la difficulté qu'on éprouve à y pénétrer », précise la chronique, laissant entendre par là que le chant classique avait atteint avec Maʿbad une technique savante qui

n'était pas à la portée de tous : c'est là une définition imagée d'un art musical savant qui se sépare désormais de l'ancienne mélopée populaire, et voit consacrée la diglossie musicale arabe.

Les contours de la musique classique commencent donc à se dessiner vers la fin de cette première moitié du VIII^e siècle qui marque aussi la fin d'une période de l'histoire de la civilisation arabe ; le progrès le plus important et le plus original touche le rythme : on s'écarte de la métrique de la mélopée et de l'ode pré-islamique *(Qaṣīda)* pour créer un rythme mélodique indépendant du mètre poétique. Sous l'action d'emprunts faits aux nouveaux milieux citadins ambiants principalement persans, des rythmes légers et scandés sont adaptés sous forme d'une métrique poétique de caractère syllabique et rompent manifestement avec la *Qaṣīda* : ce sont le *Rajaz*, le *Khafīf* et le *Hazaj*. Le renouvellement du thème mélodique au-delà de l'hémistiche ou du distique donne lieu à une autre forme poético-musicale originale, le quatrain, et on ne peut s'empêcher de voir des influences extra-arabes dans le chant appelé plus tard le *Dūbēt* (deux vers, quatre hémistiches), dont la forme poétique sera portée à sa perfection dans les immortels *Rubai'yāt* d'Omar Khayyām.

En même temps, le chant arabe s'enrichit d'un début de système tonal et modal emprunté à la Perse et au bassin hellénisé de la Méditerranée, avec une adaptation propre au goût et au tempérament arabes. La musique classique gardera cette marque de ses origines jusqu'à l'époque contemporaine. La mélodie elle-même se transforme et adopte les premiers rudiments de ces fioritures mélismatiques qui permettront à la voix de développer ses ressources les plus secrètes.

La révolution touche aussi les instruments de musique dont il sera question plus loin ; les instruments primitifs, le *Qaḍīb*, le *Mizmār*, flûte de roseau,

le *Rabāb*, sorte de vièle monocorde, appelé chez les Arabes anciens *Mizhar* ou *Barbaṭ*, sont de moins en moins usités et plus volontiers abandonnés à la seule musique populaire, tandis que s'introduit un instrument plus noble, désormais symbole de la musique classique arabe, le luth (*'Ūd*) polycorde, puis le *Mi'zaf*, cythare à douze cordes, le *Duff*, tambour sur cadre, et plus tard le *Ṭunbūr* ou *Ṭanbūra*, pandore ou sorte de mandoline à cordes métalliques, le *Qānūn*, le *Sanṭūr* et le *Kemanjeh*.

Mais c'est sous le règne somptueux des Califes Abbassides, à partir de l'an 760 de l'ère chrétienne, que la musique savante arabo-musulmane atteindra le faîte de sa gloire.

4. **Les âges d'Or, sous les Califes Abbassides (750-1253).** La fin du royaume omayyade et le déplacement du centre de gravité de l'empire arabo-musulman de Damas à Bagdad marquent le début d'une ère de grandeur politique, de prospérité économique et de civilisation raffinée qui va ouvrir à l'art musical des voies lui permettant d'atteindre une perfection qui ne sera plus égalée dans la suite. Dans cette capitale, la plus prestigieuse du monde de l'époque, le mécénat des Califes Abbassides, des princes, gouverneurs et notables, eux-mêmes amateurs de belles-lettres et de musique, favorise l'éclosion et la formation de multiples talents de musiciens, chanteurs-compositeurs, virtuoses, hommes et femmes dont le seul souci sera d'enchanter Califes et grands du royaume, de rehausser les assemblées fort nombreuses de joutes poétiques, oratoires et musicales, en perfectionnant leur art. Ce mécénat n'a plus uniquement pour objectif la distraction d'une société insouciante, il acquiert, grâce à des Califes et des princes éclairés, un rôle pédagogique et artistique ; et la musique elle-même devient alors le symbole du pouvoir royal, partie intégrante de sa

splendeur. Rien ne peut mieux faire saisir l'ascendant pris par cet art que de voir le Calife, au moment de nommer le prince héritier, entériner cet acte solennel non par un quelconque édit ou testament écrit, mais avec une mélodie chantée en présence des princes du royaume : ainsi l'accession à la dignité royale était-elle essentiellement marquée par la musique.

Deux grands musiciens d'origine persane aidèrent la musique à acquérir ses titres de noblesse en contribuant à son enrichissement grâce à leur science de chanteurs et à leur génie musical : Ibrāhīm et son fils Isḥāq al-Mawṣillī, tous deux issus d'une famille d'artistes.

Ce que fut l'art de ces deux plus grands maîtres de la musique classique arabo-musulmane au Moyen Age et leur ascendant à la cour des Califes, de longues pages des encyclopédies et chroniques arabes telles que le monumental *Livre des chants* d'Abū al-Faraj al-Isfahānī, les *Prairies d'Or* de Mas'ūdī, le *Collier unique* d'Ibn 'Abd Rabbih, sans oublier les *Contes des mille et une nuits* qui ont immortalisé les fastes de la cité d'Hārūn al-Rashīd, nous le révèlent dans les termes les plus enthousiastes.

Ibrāhīm al-Mawṣillī (743-806), métaphoriquement appelé « le paradis de la terre », est un des personnages les plus honorés auprès des Califes al-Mahdī et surtout Hārūn al-Rashīd qui le comble de bienfaits et en fait son commensal *(Nadīm)* ; avec lui, la musique devient partie du cérémonial de la cour au même titre que la poésie, se haussant ainsi au rang d'art noble.

Le secret de son talent réside essentiellement en un classicisme scrupuleux qui lui fait pénétrer tous les secrets de la musique arabe telle qu'elle s'est formée au sein du groupe des premiers chanteurs de l'Islam évoqués précédemment. Il s'imprègne de l'exemple de ces précurseurs classiques et voue une profonde admiration au plus éminent d'entre eux,

Ma'bad, qu'il érige en modèle. Fidèle à une tradition orale qui est demeurée vivante et dont il entend respecter et faire respecter les moindres détails et nuances littéraires et mélodiques, Ibrāhīm al-Mawṣillī est cependant loin d'être un simple imitateur figé dans un conservatisme servile. Il est au contraire un novateur qui donne au legs des anciens une dimension en même temps qu'un esprit nouveaux : à cet égard, il peut être considéré comme le véritable père du classicisme musical arabe. S'étant lui-même formé à l'école d'un aîné venu de La Mecque, Siyāṭ, Ibrāhīm avant de se produire à la Cour, se retire au nord de l'Iraq, à Mossoul, d'où son surnom de « Mawṣillī », et s'y perfectionne à la fois dans le chant et le jeu du luth. Son premier souci est alors de vaincre l'ostracisme traditionnel qui frappait musiciens et chanteurs au nom de l'Islam, surtout quand ceux-ci s'adonnaient, comme lui-même, au vin. Mis aux fers à plusieurs reprises sous le califat de Mahdī et de Hādī, il est extrait de sa prison sur l'ordre même du Calife qui, passant par-dessus les interdictions des docteurs de la loi, ne peut se passer du chant d'Ibrāhīm. Celui-ci, d'ailleurs, est généreusement dédommagé de ses mésaventures puisqu'il reçoit en un seul jour du Calife al-Hādī 150 000 dinars.

Avec Hārūn al-Rashīd (785), il devient le compagnon inséparable dont les productions musicales sont suivies, écoutées et répétées à chacun des moments de loisir du grand monarque. Renouant avec la tradition d'ʿAzza-t al-Mayla, Ibrāhīm fonde alors une école de musique, véritable conservatoire où est dispensé un enseignement complet de chant, diction, poésie, jeu de luth. Cette école est essentiellement destinée à la formation d'esclaves-chanteuses qui se distinguent autant par leur beauté que par leur voix et leur talent musical et littéraire. Donnant beaucoup plus d'ampleur au rôle traditionnel de

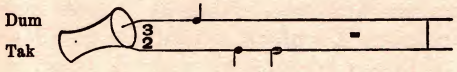
ces *Qayna* que nous avons déjà rencontrées dans l'antiquité arabe, Ibrāhīm innove en ce qu'il ne se contente plus de former comme naguère les seules chanteuses noires ou métissées : il accorde désormais davantage d'attention aux femmes blanches dont la beauté, plus prisée des Arabes, est de nature à rehausser le talent ; on ne compte pas moins de 80 *Qayna* à la fois auprès d'Ibrāhīm. Ceci contribue à donner dans tout Bagdad une vogue considérable à ces chanteuses-esclaves dont les prix sur les marchés atteignent des chiffres fort élevés : ceux-ci pouvaient osciller entre 100 000 dirhams et plusieurs dizaines de milliers de dinars. La *Qayna* devenait ainsi un des ornements les plus précieux et les plus recherchés d'une demeure, d'un salon ou d'une assemblée ; alors que tout Bagdad résonnait d'un air dû à une ou autre *Qayna*, leur rayonnement dépassait le cadre de la capitale pour atteindre les cités les plus lointaines des provinces. Car ce que l'on demandait d'abord à une *Qayna*, c'était, par ordre de priorité, « une belle voix et un talent musical, puis la beauté, ensuite l'intelligence et le talent littéraire... ». C'est par ces disciples-femmes, dont certaines laisseront un nom célèbre dans les chroniques musicales, telles ʿInān, ʿUrayb, Danānīr, Buṣbuṣ, Maḥbūba et d'autres, que se poursuivra l'œuvre d'Ibrāhīm et de son fils.

Quant au fond même de l'art d'Ibrāhīm, il relevait, semble-t-il, autant de son sens musical impeccable que d'une technique fort poussée du chant et des instruments. Mis un jour en présence d'un groupe de trente joueuses de luth qui exécutaient à l'unisson un morceau de musique, il sut distinguer celle qui jouait faux et lui indiquer laquelle de ses cordes était désaccordée. Tandis que sa minutieuse connaissance « des comas et des intervalles sur la tablature du luth le rendait apte à pouvoir jouer impeccablement sur un luth désaccordé... ». Mais il nous importe ici de voir la

technique qu'Ibrāhīm utilisait dans le chant lui-même et dont les grandes traditions se retrouvent encore aujourd'hui parmi les chanteurs arabes de musique classique. C'est ainsi, nous dit le *Livre des chants*,

« qu'il débutait dans la plupart de ses compositions par les sons aigus où il maintenait la mélodie pendant un moment, puis se mettait à descendre progressivement jusqu'au grave, parvenant à la tonique ; ensuite, il remontait de nouveau vers l'aigu et en redescendait, passant du fort *(forte)* au doux *(piano)*, et ainsi jusqu'à la fin... » (1).

En même temps que cette technique de l'exécution, Ibrāhīm perfectionna le système modal et rythmique en établissant des distinctions entre les genres et en introduisant lui-même un rythme nouveau auquel iront ses préférences, le *Mākhūrī* qui paraît avoir été le chant long exécuté sur un rythme classique ainsi schématisé :



Sa mort à l'âge de 62 ans fut ressentie à Bagdad comme un deuil national : le Calife le pleura à chaudes larmes et vint en personne prier près de lui. Le poète Ibn Sayyāba chanta son éloge funèbre :

Al-Mawṣillī a disparu, avec lui disparaît
Le sourire des luths et des Qayna,
Et si un sourire doit durer,
C'est le souvenir de Mawṣillī qui demeurera tout au long du [temps.
Le pleureront luths et instruments
Aux sons mélodieux de ʿAtīqa,
Pleurera sa disparition la chanteuse de joie
Mais ne le pleurera pas la lectrice de Coran. »

Les chroniques ne lui attribuent pas moins de 900 mélodies : son fils Isḥāq comptera parmi elles

(1) On peut déceler ici les caractères maintenant fixés de ce chant lyrique *(Ghinā' Thaqīl)* dont Maʿbad avait été le précurseur.

300 chefs-d'œuvre dont il aura soin de maintenir la pérennité.

Car l'œuvre d'Ibrāhīm est reprise, avec combien de talent et de maîtrise, par son fils Isḥāq al-Mawṣillī, défini métaphoriquement comme « la mer des chanteurs » (767-850). La célébrité du fils dépassera même celle du père à tel point qu'il incarnera, à lui seul, toutes les traditions de l'âge d'or de la musique classique arabe.

Formé à l'école de son père, Isḥāq a reçu en même temps une éducation musicale complète grâce à une *Qayna* très versée dans l'art du chant de cette fin du VIII^e siècle : ʿAtīqa, musicienne esclave qui avait égayé la cour des derniers Omayyades et de Hārūn al-Rashīd lui-même. Fait à noter, car les chroniques, par habitude ou en raison des mœurs musulmanes, mettent toujours en lumière le rôle des chanteurs hommes, oubliant le rôle essentiel des musiciennes. La place secondaire qu'elles attribuent à celles-ci n'empêche pas de trouver qu'à l'origine de chacune de ces vocations de grands chanteurs de l'Islam il y eut une *Qayna* dont il était le disciple.

A cet art du chant, Isḥāq allia une connaissance accomplie du luth grâce à l'éducation que lui dispensa le maître de cet instrument à l'époque, Manṣūr Zalzal. A jamais, le nom de ce dernier reste lié au luth dont il fut autant l'artisan que le virtuose : c'est sans doute lui qui ajouta deux cordes à l'ancien luth bicorde des Persans et des Arabes dont il fit un instrument plus perfectionné en allongeant son manche et en élargissant sa caisse de résonance, le distinguant ainsi du luth persan. Un autre virtuose, Barṣawma le flûtiste, semble, lui aussi, avoir contribué à la formation d'Isḥāq, si bien que celui-ci pourra aborder sa carrière de chanteur-compositeur muni d'une technique accomplie.

Curieuse destinée pourtant que celle de ce grand maître du chant classique arabe dont la culture générale et littéraire semble avoir transcendé le don musical, mais en qui l'histoire n'a jamais voulu reconnaître que le musicien. Pourtant, le *Livre des chants* dit clairement :

« Sa compétence dans les sciences, son approfondissement des belles-lettres, sa supériorité dans la poésie sont au-dessus de tout éloge. Quant au *Ghinā'*, ce fut le moindre de sa culture : et pourtant c'est par là qu'il fut le plus connu... »

Est-ce à regret que le Calife al-Ma'mūn, cet admirable mécène, a dit de lui :

« Si les gens ne m'avaient déjà précédé en répandant sa réputation de musicien, je l'aurais investi de la magistrature en ma présence, car il en est beaucoup plus digne que tous les autres... »

A en croire la chronique, Isḥāq n'avait pas non plus une voix très belle : pour ne pas être en position d'infériorité par rapport aux autres chanteurs, il adoptera une technique de chant en voix de fausset *(Takhannuth)* qui aura une grande vogue par la suite et deviendra presque la règle des meilleurs chanteurs de Bagdad jusqu'à l'époque contemporaine.

Mais si l'on fait la part d'un certain snobisme de l'époque, la célébrité d'Isḥāq paraît se baser sur deux mérites essentiels : il avait un admirable talent de compositeur qui, appuyé sur une technique accomplie, lui permettait d'exploiter les ressources les plus secrètes de l'art du *Ghinā'* : c'est à cette sorte de perfection dans l'art que le Calife al-Wāthiq (842-847), lui-même excellent musicien, rendait hommage lorsqu'il proclamait :

« Jamais Isḥāq n'a chanté en ma présence sans que je sente qu'il ajoutait une nouvelle splendeur à ma royauté : jamais je ne l'ai entendu exécuter les chants d'Ibn Surayj sans qu'il me semble voir celui-ci ressuscité. Il m'arrive d'admirer d'autres chanteurs qu'Isḥāq, mais dès que celui-ci vient à son tour, je vois les autres rapetisser tandis que lui s'élève au-dessus

d'eux. Car Isḥāq est une des grâces de la royauté. Si la jeunesse et la santé pouvaient être achetées, je les lui aurais procurées au prix de la moitié de mon royaume ! »

Cette maîtrise de son art permet à Isḥāq de faire œuvre originale en perfectionnant le système tonal et modal esquissé par son père : il retrouve la théorie d'Euclide sur l'échelle musicale, y adapte le luth qui a maintenant quatre cordes, établit une nomenclature serrée des genres déterminés par les tablatures du luth et fixe ainsi le système des futurs *Maqām*. Il modifie le style de la mélodie qui suivait une ligne traditionnelle descendante et crée la ligne ascendante, révolutionnant la propre méthode de son père Ibrāhīm. Il développe les différentes expressions de la voix selon un ordre qui sera érigé en règle pour les futurs chanteurs.

Mais c'est surtout dans une sorte de consécration du classicisme qu'Isḥāq va apporter le meilleur de lui-même. Il faut en effet noter un phénomène nouveau mais important qui intervient dans cette deuxième moitié du IXe siècle : celui de l'opposition entre l'ancien et le nouveau. Sans être un conservateur figé dans le passé et tout en faisant œuvre originale, Isḥāq, pénétré des traditions du *Ghinā'* arabe depuis ses origines, entend maintenir intact tout ce legs hérité des grands chanteurs du siècle précédent : le sommet demeure pour lui Ma'bad dont les différentes mélodies doivent rester comme un modèle du genre pour les chanteurs et compositeurs. En cela, Isḥāq ne faisait que se conformer au goût et au tempérament des Arabes, très attachés à leurs traditions orales et pour lesquels le vrai patrimoine est celui qui se transmet de génération en génération et reste donc fidèle à ses sources. Or, contemporains d'Isḥāq, plusieurs musiciens préconisent une pratique nouvelle, tournant ainsi le dos aux anciens. Leur doctrine est d'autant plus dangereuse qu'ils ont à leur tête deux musiciens presti-

gieux, le Mecquois Ibn Jāmiʿ, lui-même de souche arabe et qui chante en homme libre, et surtout Ibrāhīm Ibn al-Mahdī, demi-frère de Hārūn al-Rashīd et oncle des Califes al-Amīn et al-Ma'mūn. Rival d'Isḥāq à Bagdad, Ibrāhīm bénéficiait d'une voix splendide et d'un incontestable talent musical : sa popularité était grande dans la capitale abbasside, en dépit du scandale que son exemple causait dans les milieux religieux conservateurs : et déjà plus d'une anecdote circulait sur la fascination produite par son art. Ne racontait-on pas que, quand Ibrāhīm se mettait à chanter,

« domestiques, esclaves, artisans grands et petits abandonnaient leur ouvrage, s'approchaient d'un lieu où ils pouvaient entendre Ibrāhīm et retenaient leur souffle pour ne pas perdre le moindre son *(Nabra)* de sa mélodie... » ? Il a même été dit « que les bêtes étaient charmées et subjuguées par son chant ».

Il faut sans doute faire la part de l'hyperbole et comprendre aussi qu'un halo d'admiration entourait la personnalité d'Ibrāhīm parce qu'il était de souche noble et qu'en tant qu'Arabe il soulevait une certaine curiosité scandaleuse, tout autant qu'Ibn Jāmiʿ : jamais on n'avait vu d'Arabe libre s'adonner au *Ghinā'*. Mais il demeure que l'exemple d'Ibrāhīm constituait un défi à l'art détenu par Isḥāq et ses disciples, non pas tant par son caractère insolite que par la mode nouvelle qu'il introduisait en milieu arabe : celle de l'amateur musicien qui peut se permettre des libertés avec le *Ghinā'* traditionnel. Ibrāhīm al-Mahdī ne répétait-il pas à qui voulait l'entendre :

« Je suis roi, fils de roi, je chante comme il me plaît ; et je choisis dans le *Ghinā'* ce que je trouve agréable : car je pratique le chant en vue du *Ṭarab*, non pour le profit : je chante pour moi, non pour les autres... »

Il n'est malheureusement pas possible, faute de documents, de savoir en quoi consistait la technique de chant introduite par Ibrāhīm Ibn al-Mahdī, ni

de connaître la nature des divergences qui l'opposaient à Isḥāq. Tout ce que nous révèlent les informations fragmentaires et anecdotiques données par le *Livre des chants* est qu'il contrevenait aux traditions reçues du *Ghinā'* : retranchait des parties dans la mélodie, y ajoutait, n'observait pas les règles des rythmes ou les modifiait... Faut-il y voir les manifestations d'une faiblesse dans la formation musicale et d'un manque de métier ? Ou bien la volonté délibérée d'ouvrir une voie nouvelle à la musique en une sorte de mouvement romantique ? Il est difficile de se faire une idée exacte de ce qui se passait en réalité dans ce Bagdad du IXe siècle. Il semble pourtant qu'étant donné les mœurs de l'époque et les interdits qui entouraient la musique et le métier de musicien, les tentatives d'Ibrāhīm et d'Ibn Jāmi' firent long feu, et que la ligne classique a maintenu son prestige et survécu grâce à l'élan et l'éclat donnés par l'école des Mawṣillī. Les faveurs de l'opinion sont en tout cas allées manifestement à ces derniers, comme en témoigne Abū al-Faraj al-Isfahānī lui-même dans son ouvrage lorsque, faisant allusion à Ibrāhīm Ibn al-Madhī, il qualifie les musiciens novateurs de

« médiocres qui ne recherchent que les formes légères du *Ghinā'* et détestent tout ce qui est profond et long *(Thaqīl)*, difficile à apprendre, parce qu'en réalité ils sont bien incapables de l'exécuter. En cela, ils sont suivis par les ignorants qui ne veulent pas donner au *Ghinā'* le temps et les efforts qu'il exige... ».

Mais le célèbre encyclopédiste doit cependant reconnaître qu'en son temps (Xe siècle) les traditions classiques ont déjà subi beaucoup d'entorses :

« Telle est l'origine de l'évolution qui s'est accomplie dans l'art contemporain et de l'oubli où sont relégués les vieux maîtres : les retouches du maître autorisant celles du disciple et ainsi de suite, au point qu'on peut compter neuf classes de novateurs et qu'il est devenu impossible d'exécuter une mélodie ancienne selon sa composition originelle... »

Et de nous citer les différents chefs d'école parmi lesquels on trouve des imitateurs autant d'Ibrāhīm Ibn al-Mahdī que d'Isḥāq al-Mawṣillī lui-même.

Il demeure que le nom d'Isḥāq brillera d'une lumière éclatante dans le monde de la musique arabe et que les générations successives de chanteurs, notamment à Bagdad et ce jusqu'à nos jours, se réclameront de son art. A sa mort, on évaluera son œuvre à 400 mélodies : chiffre inférieur au legs de son père. Mais Isḥāq se glorifiait toujours de sa parcimonieuse production en s'écriant face à ses détracteurs : « Mais moi, je taille dans du roc... »

Sa disparition fera dire au Calife al-Mutawakkil, qui n'était pourtant pas particulièrement sensible à l'esthétique musicale :

« Aujourd'hui a disparu une grande part de la beauté, de la splendeur et de la parure du royaume. »

Atteignant à une sorte de perfection, la fin de la grande époque classique voit l'ancien fond d'Arabie et de Perse, fondu en une synthèse heureuse, se hausser, grâce aux Mawṣillī, au rang d'un véritable art musical. Isḥāq a imprimé à la musique orientale de l'école de Bagdad ses formes et ses contours définitifs qui ne varieront que superficiellement dans la suite.

Ici encore, il est impossible de dire et surtout de démontrer par des exemples concrets ce qu'était le *Ghinā'* des Mawṣillī. Sans doute subira-t-il progressivement les atteintes du temps et ces pertes et altérations qui sont le lot de toute tradition non fixée par l'écriture. Lorsque le processus de l'évolution musicale s'arrêtera au point où l'auront pratiquement laissée les grands chanteurs de Bagdad, une période de stagnation suivra jusqu'à l'époque moderne, pendant laquelle le chant classique arabe se figera en une tradition héritée mais qui perdra progressivement sa vitalité première et ses formes

pures, comme en témoigne l'auteur du *Livre des chants*, à moins qu'elle ne verse dans des formes décadentes tenant à la fois de certains genres popularisés d'inspiration traditionnelle et d'imitations de la musique légère européenne. La pure musique classique se réfugiera dans les mosquées, les *takiyyeh* et dervicheries qui abritaient jusqu'à ces derniers temps des communautés d'hommes voués à la prière et à la méditation, et également dans des cénacles de professionnels ou d'amateurs disséminés dans les différents centres arabes. Mais étant donné la force de la tradition orale qui s'est perpétuée jusqu'à nos jours, nous pouvons considérer que le chant classique d'Irak et d'Iran a pu rester fidèle, dans ses grandes lignes, aux traditions musicales de l'âge d'or de l'époque abbasside.

S'il fallait à tout prix se former une idée de la musique classique arabe, telle qu'elle vient de nous être décrite dans les anciennes chroniques, on ne pourrait que recourir aux pratiques encore en vigueur dans ces différents centres dont il vient d'être question : pratiques conservées de génération en génération grâce aux chanteurs et compositeurs doués et favorisés d'un talent exceptionnel, tels que l'Orient en a toujours connus. Mais il s'agit d'un cercle qui se rétrécit de jour en jour et cède le pas devant l'offensive du modernisme venu d'Occident.

5. **La rénovation andalouse.** — L'art des Mawṣillī devait également, dans ce haut Moyen Age, rayonner sur l'ensemble du monde arabo-musulman et c'est un disciple d'Isḥāq, Ziryāb, esclave affranchi d'origine persane, qui allait implanter en Occident, sur la terre de la péninsule ibérique musulmane, les pratiques musicales de l'école de Bagdad, y ajoutant l'éclat de son art personnel.

Reçu par le souverain omayyade, ʿAbd al-Raḥmān II, Ziryāb, surnommé « le rossignol chan-

teur », se fixe en 822 à Cordoue, centre à l'époque d'une civilisation prestigieuse : il en fera le point de mire de tous les amateurs de poésie et de musique, comme la pépinière d'un art arabo-andalou dont les traditions se perpétueront plus tard dans l'ensemble des pays du Maghreb, Maroc, Algérie et Tunisie.

Avec Ziryāb la musique classique, fondée sur les mêmes bases orientales, va cependant suivre une évolution propre : elle alliera les règles théoriques aux symbolismes métaphysiques, astrologiques et physiologiques. Faisant une synthèse des sources indo-persanes et grecques, Ziryāb, homme universel à la culture aussi variée que vaste, assigne à la musique un rôle psychique et thérapeutique qu'il relie aux signes du Zodiaque, aux éléments, aux tempéraments qui correspondent aux différents *Maqām*. D'ici naît le système tonal, modal et orchestral des 24 *Nawba* (Nouba) qui désignent autant les différents mouvements dont est composée une pièce d'orchestre que les genres ou *Maqām* classiques eux-mêmes. Pour répondre aux besoins de son art ainsi codifié, Ziryāb ajoute une cinquième corde au luth d'Isḥāq al-Mawṣillī et invente le plectre, fait avec le bec de l'aigle, pour pincer les cordes du luth.

Passé à Grenade après la chute de Cordoue en 1031-1238, l'art de la *Nawba* connaît un succès considérable auprès des roitelets de l'Espagne méridionale demeurée entre les mains des Arabes. L'héritage de Ziryāb est décrit par l'historien Ibn Khaldūn († 1406) comme « un océan qui submergea Séville et les autres provinces arabes andalouses ».

Après la chute en 1492 de Grenade, dernier bastion arabe, l'art de la *Nawba* se répand dans le Maghreb pour devenir l'expression musicale la plus connue et la plus admirée.

Voici en quelques lignes comment un chroniqueur arabe du XVI^e siècle, al-Maqqarī, nous décrit dans son ouvrage encyclopédique, l'*arôme du parfum (Nafḥ al-Ṭīb)*, les mouvements dont se composait la *Nawba* andalouse :

« On avait coutume dans al-Andalus de commencer un concert par le *Nashīd* en mouvement lent *(largo)*, suivi du *Basīṭ (largo)* auquel succédaient un rapide *Muḥarrikāt (allegro)* et un léger *Hazajāt* (final) dans l'ordre établi par Ziryāb... »

La *Nawba* moderne au Maghreb restera assez fidèle à ses origines arabo-andalouses de même qu'elle continuera à tenir en honneur les structures littéraires et métriques du *Muwashshaḥ* mis en vogue également en Espagne musulmane. Celui-ci fut et demeure une composition poétique strophique où alternent mètres et rythmes diversifiés. Destiné essentiellement au chant sous forme de couplets et refrain, le *Muwashshaḥ* épousera des genres populaires, connaissant ainsi une fortune durable.

CHAPITRE II

FONDEMENTS ET CARACTÈRES DE LA MUSIQUE ARABE

I. — Musique arabe et musique occidentale

Pour comprendre les caractères fondamentaux de la musique arabe, il faudrait d'abord savoir ce qu'elle n'est pas, ce qu'elle ne peut pas être sous l'angle de l'esthétique musicale occidentale dont les critères prennent une valeur absolue et universelle aux yeux de beaucoup.

D'ici naît l'équivoque consistant à baser à tout prix l'appréciation des musiques arabe ou occidentale en les mettant en parallèle et en discutant de leurs beautés respectives. L'on oublie alors, comme préalable à une approche saine de la musique arabe, que nous sommes en présence d'un langage propre et qui ne souffre pas de comparaison avec les normes et les expressions de la musique occidentale au point d'évolution que nous lui connaissons aujourd'hui.

Pour utiliser un schéma simplifié et imagé, disons que le langage musical arabo-musulman se meut selon une esthétique de ligne horizontale faite de sons successifs et de formules mélodiques qui, dans le système traditionnel, ne se superposent et ne

fusionnent que sporadiquement et de manière indépendante, tandis que celui de l'Europe reste soumis en général, même dans les œuvres de caractère contrapuntique, aux exigences d'une audition verticale : le premier, en d'autres termes, demeure principalement homophonique, tandis que l'autre est polyphonique et harmonique.

Autre caractère spécifique des deux arts : la musique arabe est avant tout vocale et mélodique ; le chant et la voix humaine tiennent une place primordiale et presque exclusive dans les expressions les plus valables de la musique traditionnelle, tandis que les instruments n'y jouent au fond qu'un rôle secondaire ou du moins auxiliaire, comme dans le *Taqsīm*. En revanche, la musique occidentale, elle, a développé la composition symphonique, trouvant dans cet ensemble d'instruments variés qu'est l'orchestre moderne, son expression la plus riche et la plus parfaite.

Une troisième spécificité enfin permet de mieux comprendre le génie propre de l'art musical arabe : celui-ci appartient essentiellement à l'aire des civilisations non écrites et se maintient grâce à une tradition orale dont on peut, selon ses conceptions, considérer qu'elle est un facteur d'appauvrissement ou au contraire source de vie et d'une pureté plus originelle. Même la notation musicale empruntée à l'Occident à l'époque contemporaine n'arrive encore qu'à représenter une ombre à un tableau auquel manquent la vie et le magistère direct du pédagogue, maître ou chanteur.

Partant de ces conceptions artistiques distinctes, les musiques d'Orient et d'Occident ont suivi une ligne d'évolution divergente qui aboutit aux différenciations, sinon même aux oppositions que nous leur connaissons aujourd'hui. Né dans un contexte de civilisations diverses, d'origine essentiellement hellénistique d'une part, irano-indienne d'autre

part, l'art musical musulman se fonda, dans sa théorie comme dans sa pratique, presque entièrement sur l'exploitation, le perfectionnement des possibilités diverses de la voix humaine et donc du chant, et l'approfondissement de l'échelle des sons et des intervalles telle qu'elle avait été conçue par les théoriciens grecs de l'Antiquité.

De ces deux tendances sont nés : l'ornement de la mélodie homophonique par une série de fioritures et mélismes dans lesquelles seules les voix orientales excellent et qui tiennent dans l'art musical la place des arabesques dans l'art figuratif ; le système modal et rythmique qui s'enrichit d'une variété de combinaisons ignorant totalement le système modal occidental. La musique arabe connaîtra plus de 100 *Maqām* classiques — 400 dans les traités théoriques anciens — dont 30 au moins sont encore usuels.

Il en résulta aussi, comme autre conséquence de cet effort concentré sur la mélodie et son instrument naturel, la voix humaine, l'analyse et la dissection poussées jusqu'à l'extrême de l'échelle des sons et de leurs rapports : ce qui donna lieu à ces intervalles subtils équivalant au « quart de ton » et qui ne sont en réalité pratiqués que sous forme de « trois quarts de ton », alors que les échelles occidentales ne connaissent que le ton et le demi-ton. Et là où une tierce mineure occidentale tempérée ne renferme au maximum que trois intervalles d'un demi-ton chacun, la tierce arabe en contient théoriquement jusqu'à six.

La musique occidentale devait au contraire s'attacher davantage, dans son évolution, aux complexités des combinaisons et rapports harmoniques ainsi qu'au développement d'instruments qui, plus riches de possibilités que la voix humaine, élargiraient au maximum ces combinaisons. Tranchant avec la musique d'Orient qui s'était plutôt attachée au détail et à la subtilité au détriment de la

synthèse et du polymorphisme — qualité ou défaut, selon les critères de jugement personnel, que l'on peut retrouver en d'autres domaines de la science ou des arts orientaux — la musique classique d'Occident a fixé un cadre simplifié en même temps qu'unique, à l'intérieur duquel se développerait l'expression musicale propre à son génie : l'échelle tempérée, les deux modes majeur et mineur, les rythmes exprimés en un système de mesures strictement et uniformément codifié, l'ensemble se trouvant consigné et conservé pour créer une tradition continue dans l'écriture musicale.

La musique arabe, au contraire, suivant davantage le gré du talent individuel comme les possibilités et les caprices de la voix humaine, devait demeurer rebelle à tout ce qui pouvait l'enfermer dans un cadre rigide et uniforme : d'où l'absence de toute graphie musicale, sinon sous une forme rudimentaire et approximative, jusqu'à l'époque moderne où certains musiciens se mirent à emprunter la notation musicale d'Europe sans que cela remplace véritablement la tradition orale. Car celle-ci continue à jouer le rôle de gardienne du patrimoine arabe, et le libre choix laissé à l'improvisation et au talent personnel est toujours considéré comme la source principale de l'art.

Il faudrait toutefois noter, pour être complet, que cette divergence dans l'évolution des deux langages musicaux ne tient pas tant à leurs origines mêmes, qu'à un processus historique qui pourrait être fixé approximativement à la fin du haut Moyen Age (XI^e-XIII^e siècle), époque où les voies suivies par les deux musiques vont se séparer pour ne plus apparemment se rejoindre.

Influences ou compénétration ? — Ici se pose la question des influences directes ou indirectes « arabes » sur l'héritage musical médiéval d'Occident qui

offre aux spécialistes, historiens et musicologues, un sujet de débats toujours ouverts. Peut-on en déterminer, même approximativement, les éléments ou les formes ?

Sans doute, à l'origine, les deux musiques arabe et européenne sont-elles parties de bases similaires, du moins au plan théorique : il suffit de rappeler que les Arabes furent les premiers à découvrir les théories musicales grecques, à les assimiler et les enrichir grâce notamment aux apports orientaux, avant de les transmettre à l'Occident. La présence pendant plusieurs siècles des Arabes en péninsule Ibérique et dans le sud de l'Europe en général a, grâce à la cohabitation, constitué une sorte de laboratoire où s'opéra une interpénétration des deux civilisations, plus notablement dans le domaine des littératures romanes mais aussi dans celui de la musique si liée à la poésie lyrique. Cette dernière forme, encore mal définie, pourrait être à l'origine de ce qu'on voudrait désigner communément par musique arabo-andalouse.

Mettons à part le domaine de l'organologie où, grâce à des documents iconographiques comme ceux illustrant les célèbres *cantigas* d'Alphonse le Sage (mss. du XIII^e^ siècle), on peut déceler de manière concrète des affinités ou même des filiations. On pourrait alors en conclure que bon nombre d'instruments de musique européens ont des ancêtres arabo-musulmans, notamment par le truchement de l'Espagne musulmane et du Maghreb. Mais cette parenté devient hypothétique lorsqu'on en arrive aux influences mélodiques modales ou tonales, ainsi qu'à celles relatives à la rythmique.

Sans doute les tenants de ces influences ont-ils mis en avant la connaissance par les traducteurs latins du Moyen Age de grands auteurs classiques arabes tels que Al-Kindī, Al-Fārābī et Ibn Sīna, ce qui laisserait supposer l'adoption d'un certain nom-

bre de théories touchant à la musique. De même que l'on a fait ressortir, à propos du procédé médiéval de composition vocal dit « Hoquet », des origines étymologiques arabes telles que *al-Qat'* (couper), ou même *'Iqā'āt* (rythme) ; la référence plus fréquente à Ziryāb et à son école de musique à Cordoue (voir plus loin) est, elle aussi, constamment invoquée pour établir plus fermement encore l'existence d'influences plus directes sur la formation de la musique occidentale. Mais tous ces arguments relèvent, en l'état actuel de nos recherches, d'affirmations générales assez vagues. Car lorsque, récemment, on fit appel à des expériences comparées avec l'interprétation actuelle de la musique dite arabo-andalouse au Maghreb par exemple, on en est arrivé à des conclusions assez décevantes n'entamant en rien le fond même du débat. Telle est notamment l'expérience comparatiste offerte par la gravure, en Espagne, de disques de musique andalouse, avec création d'ensembles maghrébins et espagnols : expérience qui n'est certes pas dénuée d'intérêt (1). Il faut signaler également à l'actif de ces expériences la création récente à Séville d'un « Institut international d'étude et de recherche de la musique arabo-andalouse ».

Faut-il donc se résigner à voir l'ethnomusicologie relative aux grandes traditions des rapports Orient-Occident s'enfermer dans le cercle d'hypothèses toujours ressassées ? N'est-il pas permis de se demander si, au point de départ même des domaines étudiés, il n'y a pas un problème d'approche mal engagé ?

(1) Voir notamment : *Monodia Cortesana Medieval (s. XII-XIII) y Musica Arabigo Andaluza (s. XIII)*, Coproduction Hispavox-Erato, Grand Prix de l'Académie Charles Cros, 1972.
Tout récemment, une nouvelle formule de disque sous le titre de *Encuentros*, avec l'orchestre andalou de Tanger, est due aux soins d'Ariola-Eurodisc, SA, Barcelone.

Cette approche soulève d'ores et déjà un certain nombre d'observations qui sont autant de réflexions propres à éclairer le débat :

a) Les recherches se sont développées sur la période qui a suivi la conquête arabe à partir du VIIIe siècle, et l'action indéniable de la civilisation arabo-musulmane en Europe du Sud au Moyen Age. Ce faisant, l'on a quelque peu négligé la pénétration dans cette même Europe de traditions préislamiques, par le truchement de colonies ou de représentants des civilisations phéniciennes, carthaginoises ou autres du bassin méditerranéen. Il faut mentionner ici au temps du Bas-Empire, et notamment sur la naissance de la musique sacrée latino-romaine dont on connaît les liens étroits avec la musique médiévale occidentale, les influences des musiques sacrées juives, puis chrétiennes grecques byzantines et plus proprement syriennes. Ces chants de synagogue, en Espagne comme à Rome, ont sans doute inspiré les premiers récitatifs ou psalmodies qui sont à la base de la musique sacrée occidentale et qu'on retrouvera jusqu'aujourd'hui, par exemple, au Yémen. Michel Huglo parle même, à propos de cette période, d'une compénétration des musiques liturgiques par voie orale ; car « les textes voyagent dans des manuscrits, les traductions se font par écrit, mais les mélodies ne sont jamais écrites ; elles sont interprétées par le chantre du pays d'origine qui apporte sa propre tradition avec lui... » (1).

b) Si l'on s'attache à la présence arabe beaucoup plus directe et mieux connue de nous, le langage musical apporté par cette présence n'était lui-même que le résultat d'une synthèse faite à partir d'éléments propres aux traditions musicales des grandes civilisations de l'Orient classique préislamique. Pour

(1) Colloque de Rennes du 11 au 13 mars 1977, Maison de la Culture de Rennes, p. 10.

ne prendre que le simple exemple de la musique d'Arabie à l'époque de sa gestation, il est certain qu'elle a emprunté ses structures et bon nombre de ses formes aux langages musicaux des grands centres sédentaires qu'étaient d'une part la Perse, la Mésopotamie, la Syrie, d'autre part Byzance et le bassin hellénisé de la Méditerranée. Il serait erroné de se représenter la naissance et la formation de la musique de l'Islam comme un phénomène de génération spontanée qui n'aurait pas été préparé par un long processus d'influences et de compénétration au sein de ce creuset de civilisations qu'est le Proche-Orient.

c) Mais, au-delà des expressions savantes de musiques sacrées telles que byzantines ou grégoriennes, l'attention des spécialistes comparatistes s'est très peu portée sur un domaine pourtant essentiel dans ce processus complexe d'interpénétration : celui des musiques populaires, notamment les chants liturgiques des communautés chrétiennes sémitisées : syriaque, chaldéenne, nestorienne. Or, dans les principales histoires de la musique relatives surtout au plain-chant et aux origines de la musique médiévale occidentale, on se contente d'évoquer plus que sommairement le rôle de la Syrie-Mésopotamie entre les IIIe et VIe siècles. Il est vrai que deux musicologues du siècle dernier, Dom Parizot et surtout Dom Jeannin, se sont attachés à l'étude de ce patrimoine de musique sacrée dans un but justement comparatif ; mais leurs travaux n'eurent pas de suite.

Ici se dessine un premier élément fondamental de cette recherche : plutôt que de vouloir à tout prix trouver des réponses et des solutions dans des textes anciens qui, de toute façon, n'apportent rien d'essentiel, ne conviendrait-il pas d'interroger certaines traditions musicales traitées jusqu'ici en parent pauvre. A travers une transmission orale respectée et toujours vivante, celles-ci pourraient nous rame-

ner plus authentiquement à des sources premières. En raison même de leur spécificité et du fait de leur position géographique, les centres détenteurs de ces traditions ont sans doute été beaucoup moins agressés par les influences étrangères. C'est précisément le cas de pays dont les musiques traditionnelles se sont moins occidentalisées que d'autres.

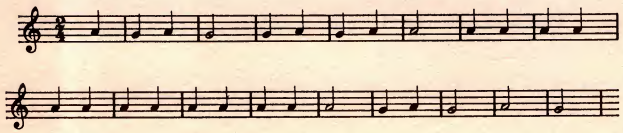
Ce fonds est représenté surtout par l'hymnodie d'inspiration populaire religieuse ou profane qui compose un des héritages les plus anciens des musiques du Proche-Orient.

Quand on en vient à examiner les structures prosodiques, mélodiques et rythmiques de ces « cantilènes », on constate des affinités fondamentales qui présupposent un lointain fonds commun. Ainsi en est-il notamment des hymnes liturgiques des Eglises orientales, des hymnes panégyriques *(Madā'iḥ)* de l'Islam, notamment shi'ites, et vraisemblablement de la psalmodie juive des communautés orientales.

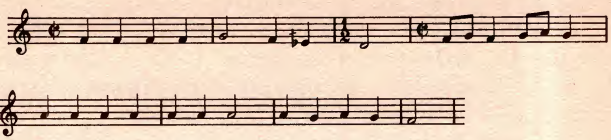
L'analyse des structures révèle des points fondamentaux communs dont les grandes lignes pourraient se résumer ainsi :

A) Ce langage musical de base comporte les genres psalmodique, responsorial, mélopée (celle-ci ayant la part la plus importante), puis la poésie strophique chantée selon un rythme assez souvent isosyllabique.

B) La mélodie suit un système essentiellement modal : le chant liturgique des Eglises chrétiennes a appliqué d'une manière uniforme, mais probablement assez artificielle, le système des huit modes emprunté à l'*Octoechos* byzantin. Le chant populaire arabo-musulman ou turco-kurde connaît les mêmes structures modales, mais avec des appellations différentes. Dans l'un comme dans l'autre cas, ce système est nettement distinct du *Maqām* classique en ce sens que le tétracorde n'y est pas essentiel : des échelles de trois sons conjoints, voire même de deux sons conjoints, pouvant constituer la texture modale. Exemple :



On y rencontre même des échelles composées de deux « tricordes » comportant un son commun charnière. Exemple :



C) Un autre point commun des deux expressions savante et populaire reste celui d'intervalles fixes à l'intérieur desquels se déroulent des sons mobiles comportant des micro-intervalles eux-mêmes variables.

D) Enfin, le champ où l'on pourrait circonscrire le plus concrètement, à l'heure actuelle, ces rapports entre musiques orientales du bassin méditerranéen et musiques occidentales demeure celui de l'*improvisation-ornementation.*

Les deux pratiques existent encore en Occident et en Orient. Pour l'Occident, il faut se référer au cas classique de l'orgue, et à certaines formes de musique populaire comme le *cante jondo* en Espagne. Mais aussi à la remise en honneur de l'improvisation dans certains ensembles de musique contemporaine.

Mais alors que dans la musique occidentale classique il y a eu dichotomie entre improvisation et ornementation, les musiques d'Orient ont au contraire conservé ce lien étroit. En outre, l'ornementation elle-même a été en Occident fixée par l'écriture et par là même figée ; dans l'Orient méditerranéen elle est toujours fonction de l'inspiration et du don de créativité de l'artiste. L'oralité, avec son corollaire du magistère vivant, apparaît ainsi, tout au cours des siècles et jusqu'à nos jours, comme le domaine où se sont exercées les influences, mais aussi celui où s'établit, dans le post-Moyen Age, la grande ligne de démarcation des deux univers musicaux.

La musique arabe doit dès lors être analysée dans ses structures propres, même si celles-ci ne le sont ici que dans les grandes lignes. Elles concernent le système tonal, modal et mélodique ainsi que les rythmes, et caractérisent les instruments eux-mêmes ; en revanche, les particularismes touchant les modes d'exécution, la pose de la voix et la technique de l'interprétation instrumentale peuvent être considérés comme secondaires et relèvent davantage d'une étude ethno- ou socio-musicologique plus vaste.

II. — Le système tonal modal et rythmique

La musique savante arabe est essentiellement mélodique et modale. Comme nous l'avons vu, la première différence qui l'oppose à la musique occidentale est qu'elle n'utilise pas la gamme tempérée mais la gamme naturelle, se rattachant ainsi à certaines origines de la musique grecque de l'Antiquité. Ainsi comporte-t-elle, en plus des tons et demi-tons, des intervalles composés de trois quarts de ton qui affectent le plus souvent les troisième et sixième degrés du genre diatonique ayant pour fondamentale *do*. Les trois quarts de ton échappant à la gamme tempérée adoptée en Occident, seules les voix et oreilles formées à cet art ou qui y sont familiarisées peuvent les pratiquer et en saisir les nuances. De même sont indispensables pour l'exprimer des instruments appropriés (1).

Mais le déroulement de la gamme ascendante et descendante à la manière occidentale demeure lui-même théorique puisque la musique arabe se présente principalement sous forme de formules mélodiques limitées à des intervalles relativement courts. Et c'est ici qu'interviennent des différences fondamentales avec la musique européenne. Dans celle-ci, en effet, le cadre essentiel est l'octave, alors qu'en musique arabe la cellule première de la mélodie et, partant, du genre *(Jins)* est la quarte : trois intervalles limités par quatre sons. Les degrés de passage forment les *Ṭabaqāt* ou *Ajnās*, terme arabe donné par les théoriciens arabes au tétracorde grec. La gamme *(al-Sullam)* n'est alors qu'une succession de tétracordes reliés les uns aux autres par une note commune.

Ainsi, les degrés intermédiaires du tétracorde composent les caractères fondamentaux du système

(1) Une tentative est faite actuellement pour adapter aux principaux *Maqām* les instruments à clavier.

modal *(Jins ; Ṭab')* et le genre modal, anciennement Naghma, qui porte communément à l'époque moderne le nom de *Maqām*. Celui-ci constitue le fondement spécifique de la musique arabe et musulmane en général.

Aucune terminologie occidentale ne peut traduire de manière adéquate et précise le *Maqām* : le terme de « type mélodique modal » en serait le plus proche à condition de formuler les structures propres à le déterminer. On peut à cet égard les grouper en deux éléments constitutifs :

1) Les rapports des intervalles qui séparent les sons : ce qui pourrait équivaloir à la tonalité ;
2) Le processus du mouvement à travers les tétracordes dont ces sons forment les degrés : c'est *la vie propre de la formule mélodique* qui fait l'essence même du *Maqām*. Car ni sons, ni intervalles, ni même leur succession désordonnée au sein du tétracorde ne suffisent à eux seuls pour former un *Maqām*. Il est vrai que les théoriciens modernes arabes ont essayé de présenter les *Maqām* tout au long d'une échelle d'octave en s'inspirant d'ailleurs pour la nomenclature et les intervalles de la gamme européenne. Mais il s'agit encore là d'une pratique qui demeure l'apanage de théoriciens formés à la science musicale occidentale. La détermination spécifique du *Maqām*, sauf pour les spécialistes formés aux méthodes de solfège européennes, s'obtient auprès des musiciens et virtuoses arabes grâce à des formules mélodiques modales, dont une mémoire prodigieuse et une oreille d'une sensibilité et d'une justesse étonnantes leur confèrent le secret.

Les principes puisés auprès de ces mêmes artistes par Rodolphe d'Erlanger et codifiés dans son traité de *La musique arabe* (vol. V)-aident cependant, en Occident, à saisir ces structures du *Maqām* déterminées par :

— l'ambitus ou l'échelle modale : *al-Sullam al-Ghinā'ī* ;
— les genres *(Ajnās)* : ceux-ci n'étant que les sons reliés par les intervalles selon un mouvement continu au sein du tétracorde ;
— le point de départ : *Mabda'* ;
— les points d'arrêt momentanés ou secondaires : *Marākiz* ;
— le point de repos final ou tonique : *Qarār*.

Il faut y ajouter que, dans l'ambitus, c'est la tierce qui joue un rôle fondamental puisque c'est

elle qui compose déjà le genre modal et lui donne son visage propre. Nous avons là un des caractères spécifiques des musiques traditionnelles de type oral que nous pouvons observer encore aujourd'hui dans les musiques populaires arabes et extra-arabes telles que certaines hymnes liturgiques des Eglises chrétiennes orientales où les formules mélodiques modales sont en fait réduites aux tierces, la quarte ou la quinte faisant figure de sons surajoutés. En musique savante arabe toutefois, la quarte, et à un moindre degré la quinte, entrent dans le cadre du *Maqām*, la première pour lui donner son visage définitif, la deuxième pour l'affirmer complètement. Après la quinte se présente soit la répétition du premier tétracorde, soit un nouveau *Maqām*. Mais la même tonique ou les autres notes du tétracorde peuvent cependant être le point de départ de *Maqām* différents. Cela est surtout vrai des *Maqām* modernes que nous connaissons à travers les artistes arabes contemporains. Car la théorie ancienne des *Maqām* ne nous est connue que par des traités et des chroniques ; elle fut codifiée au XIII^e^ siècle par Ṣafī al-Dīn ʿAbd al-Muʾmin al-Urmawī sans que nous puissions, faute de documents sonores ou de notations musicales valables, savoir si elle correspondait à la pratique des chanteurs, compositeurs et virtuoses arabes de l'époque. Il est un fait qu'il ne faut jamais perdre de vue : jusqu'à nos jours, les doctrines et principes posés par les théoriciens et codificateurs arabes se trouvent parfois en divergence et même en opposition avec la pratique même des artistes. Ceux-ci d'ailleurs ignorent le plus souvent ces théories subtiles et ne les appliquent qu'empiriquement grâce à leur don inné. Un des plus illustres représentants de cette musique ancienne, Isḥāq al-Mawṣillī, proclamait déjà tout haut cette sorte de divorce entre théoriciens et artistes lorsqu'il avouait « ne rien devoir à la science

musicale des Grecs, mais pratiquer l'art selon les vieilles traditions orales », alors que le dernier en date des codificateurs arabes anciens, Ṣafī al-Dīn, après avoir exposé en détails jusqu'aux moindres subtilités des intervalles et des *Maqām* concluait « qu'il fallait rejeter tout cela et ne garder que quelques sons réellement en usage... ».

Affirmation quelque peu exagérée, puisque les principaux *Maqām* conservent aujourd'hui encore l'essentiel de leurs caractères archaïques et jusqu'aux noms par lesquels ils étaient désignés à l'époque même d'al-Fārābī. Ceux-ci sont diversement des toponymes : *Ḥijāz*, *Nahawand*, des noms venant du degré pris comme tonique : *Dū-gah*, *Sēh-gah*, *Jahār-gah* (2°, 3° et 4°), des termes ethniques : *Kurdī*, ou allégoriques : *Rast*, *ʿUshshāq*... Transposé dans la gamme occidentale, chaque note ou degré de celle-ci porte un nom particulier de *Maqām*. Mais ces noms ne sont pas absolument identiques dans tous les pays arabo-musulmans. Certains se sont en outre effacés dans telle contrée, mais non dans telle autre. Ainsi en est-il par exemple de l'Irak qui conserve quelques *Maqām* classiques ignorés en Egypte. Certains de ceux-ci, enfin, joués sur les instruments, ne sont pas toujours utilisés dans les mélodies chantées.

Classification

Théoriquement la gamme arabe se répartit en trois catégories principales : diatonique, fondamentale et chromatique. En pratique les musiciens utilisent indifféremment l'une ou l'autre, mélangent les genres et utilisent des modulations qui attestent d'une interpénétration naturelle entre les différentes gammes. Car chaque note, ou son, de l'échelle est à elle seule une nomenclature donnant lieu à un *Maqām* fondamental et à ses dérivés.

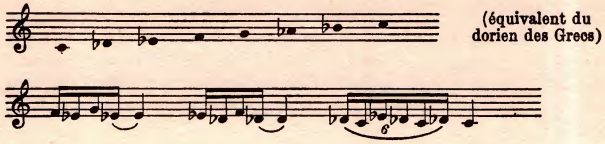
Avec des combinaisons des *Maqām* fondamentaux on en arrive ainsi à un chiffre impressionnant de 119 dont une trentaine sont connus et plus ou moins pratiqués par les chanteurs et les instrumentistes ; une douzaine sont en fait courants.

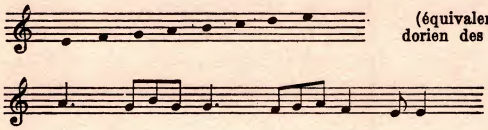
Ils seront indiqués selon le jeu même d'un luthiste koweitien d'origine égyptienne, 'Abd al-Ra'ūf Ismā'īl, avec de courts exemples de formules mélodiques qu'il a bien voulu exécuter devant nous (le b indique le ton surbaissé d'environ un quart de ton).

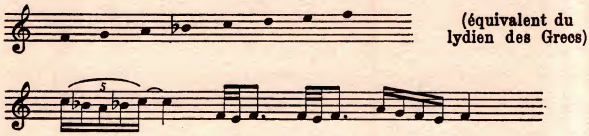
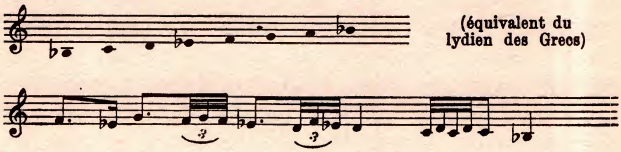
Ce problème des *Maqām* aussi complexe et diversifié préoccupe beaucoup théoriciens et musicologues arabes à l'époque contemporaine : plusieurs tentatives de codification, de simplification et d'uniformisation ont été entreprises depuis le Ier Congrès de musique arabe du Caire en 1932 jusqu'à celui réuni dans cette même ville en décembre 1969 ; celles-ci se proposent diversement d'appliquer au système du *Maqām* le principe de l'échelle ascendante et descendante et non plus les formules mélodiques dont nous avons souligné l'importance ; de remplacer la nomenclature traditionnelle par les notes de la gamme occidentale ; de réduire le grand nombre des *Maqām* et des genres en les ramenant à sept ou huit principaux ; de les uniformiser dans l'ensemble du monde arabe, voire, selon certains, d'adopter la gamme tempérée occidentale avec ses deux modes majeur et mineur : ceci entraînerait l'utilisation d'un certain nombre d'instruments empruntés à l'Occident, soit en les modifiant, soit en y adaptant l'échelle musicale arabe. Mais toutes ces propositions sont restées jusqu'à présent à l'état de projet pour plusieurs raisons dont l'une des principales est le désaccord des théoriciens, les tenants de l'école traditionnelle s'opposant aux « européanisés » sur les méthodes à suivre ; certains pays arabes, l'Iraq notamment, se considèrent comme les dépositaires d'un patri-

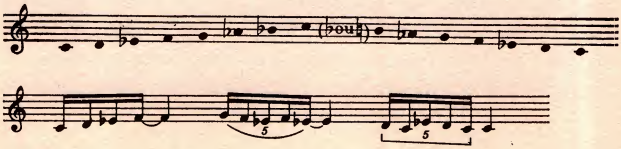
MAQĀM ORIENTAUX

Genre diatonique

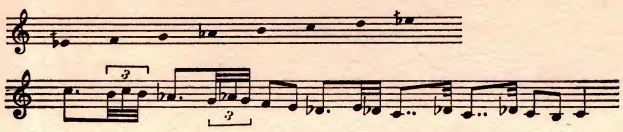
Ḥijāz kār kurd

Kurdī



Jahār-gah

ʿAjam

Genre semi-chromatique

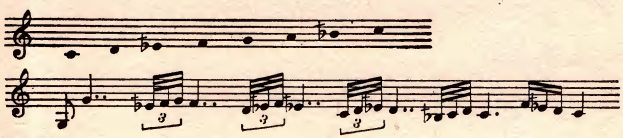
Nahawand

Genre chromatique

Ḥijāz kār

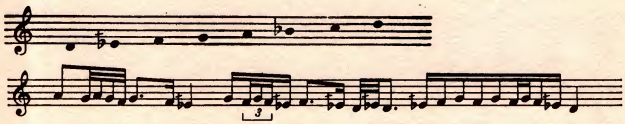


Gamme fondamentale arabe
(avec trois-quarts de ton)

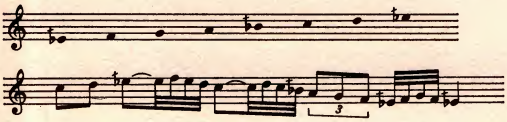
Rast



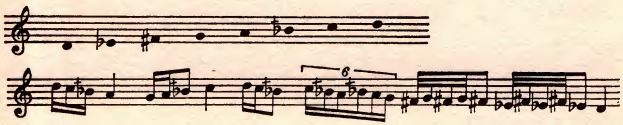
Bayātī

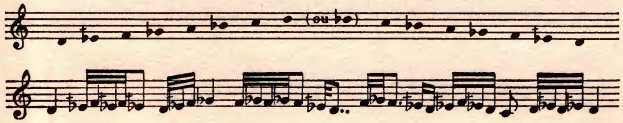


Sēh-Gah

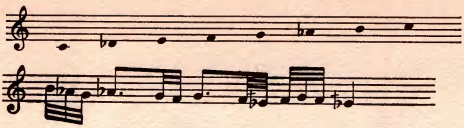


Gamme fondamentale arabe
(trois-quarts de ton, genre chromatique)

Ḥijāz

Ṣaba

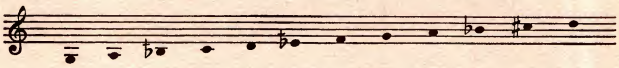


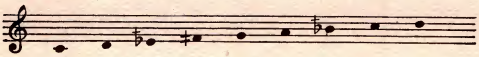
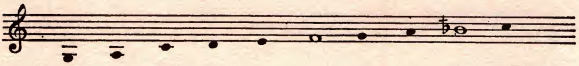
Huzām

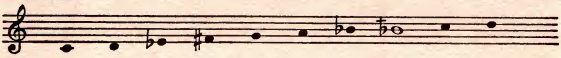


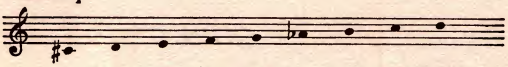
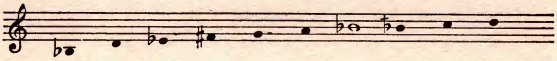
MAQĀM DU MAGHREB
(selon R. d'Erlanger)

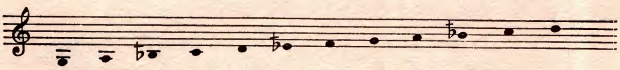
Dhīl

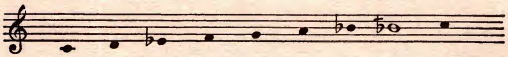
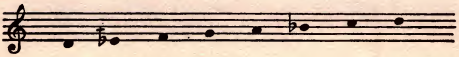


Rasdu-dh-Dhīl

Rasd (Rast)

Ḥijāzī



ʿUshshāq

Ramal

Isbahān

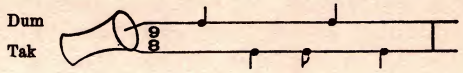


Sikāh (Sēh-Gah)

ʿAjam

moine de *Maqām* ancien et fort vénérable auquel ils ne sont nullement prêts à renoncer. Il y a surtout les « praticiens » de la musique : chanteurs, virtuoses et compositeurs qui, se souciant fort peu des vues des théoriciens et de leurs controverses, improvisent, chantent et jouent suivant les traditions qu'ils ont reçues d'un maître ou selon leur goût et leur tempérament. Il est assez curieux de voir les musicologues désirer entreprendre des réformes que seuls les musiciens peuvent appliquer, alors que le rôle des premiers consista de tout temps à codifier et expliquer selon des méthodes synthétiques et rationnelles l'art de ces musiciens.

Le même problème se pose avec les rythmes. Plus encore que les *Maqām*, les rythmes, anciennement *Uṣūl*, maintenant *Iqā'āt*, font partie des structures essentielles de la musique arabe. Dans le passé surtout, ils donnaient à cet art, de façon plus formelle que le système modal, son visage spécifique et absolu au point qu'Isḥāq al-Mawṣillī allait jusqu'à tolérer des entorses aux principes du *Maqām* mais jamais à celui du rythme. Ces rythmes paraissent même être de souche plus proprement arabe que les *Maqām* dont nous avons dit les origines diverses. Ils apparaissent de manière plus nette avec les premiers chanteurs arabes, et les indications assez précises du *Livre des chants* d'al-Isfahānī nous en restituent les principaux, essentiellement caractérisés par des termes de durée ou de temps : *Sarī'* (rapide), *Khafīf* (léger), *Thaqīl* (lourd)... Si l'on tient compte de leurs dérivés et de leurs adaptations, leur nombre peut atteindre 300, selon les chroniques.

Pour saisir le rôle spécifique de l'*Iqā'* arabe, il suffit de savoir qu'il sert de support métrique à la mélodie, de même que le mètre prosodique *(Baḥr)* soutient la parole : ainsi, il fournit à la mélodie des périodes d'égale durée marquées par des frappes ou battements égaux ou inégaux. Cependant, même

quand ces battements sont inégaux, ils présentent généralement une disposition identique au sein de la même phrase musicale. Cela pose la question de la mesure : si on peut en principe mesurer les rythmes arabes, l'application des mesures strictement égales de la musique occidentale ne saurait se justifier dans beaucoup de cas où l'*Iqā'* se traduit par des battements de durée inégale : c'est l'asymétrie qui est une des caractéristiques des rythmes arabes et orientaux en général, appelés *A'araj* en arabe du terme turc *Aksak*, tel ce 9/8 qu'on retrouve dans la musique turque et arabe principalement égyptienne, et dans lequel le dernier battement paraît brisé ou précipité pour reprendre sur le premier temps :



D'ailleurs, l'asymétrie est parfois érigée en système par les batteurs de rythmes de sorte que, selon leur fantaisie ou leur inspiration, la plupart de ceux-ci peuvent être « asymétrisés ».

Il faut en effet noter ici une certaine liberté qui entre dans la constitution et surtout dans la pratique des rythmes arabes : ceux-ci sont d'abord caractérisés par des frappes sourdes et claires traduites par les onomatopées de *Dum* et *Tak*, obtenues pour les *Dum*, lorsqu'il s'agit du Daff ou de la Darabukka, par des battements sur la peau du cercle central, tandis que les *Tak* se font sur les rebords du tambour avec la main droite ou la main gauche. Cette succession de *Dum* et *Tak* permet ainsi de donner une plus grande richesse à la musique en créant des rythmes diversifiés et composés, très colorés et nuancés.

Ceci nous explique le grand nombre d'*Iqā'* de la musique arabe en même temps que leur diversité à l'époque contemporaine. Le P. Collangettes en avait noté une cinquantaine pour la seule Syrie, alors que les *Actes* du Congrès du Caire de 1932 en relèvent une trentaine pour cette région. L'Egypte à son tour connaît une grande variété d'*Iqā'* — jusqu'à trente — où se retrouvent un certain nombre de rythmes turcs : ils se caractérisent par une démultiplication très poussée de l'unité de temps première, de sorte que, commençant avec un 1/8 par exemple, ils peuvent s'étirer jusqu'à 48/8 ; si nous prenons

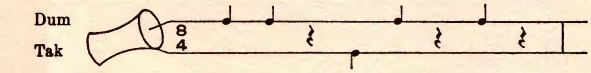
le 1/4 pour base, nous retrouvons des rythmes de 96/4 *(Thaqīl)* et même de 176/4 *(Fatḥ)*.

Cette variété de noms et de subdivisions du rythme initial incite les théoriciens arabes contemporains à tenter d'y mettre bon ordre. Il est constaté, comme pour les *Maqām*, qu'un certain nombre d'*Iqā'* portent une appellation différente d'un pays à l'autre alors qu'ils sont en fait identiques ; de même, la nomenclature diversifiée prend en considération la lenteur ou la rapidité du rythme. Certaines propositions furent faites au cours du plus récent Congrès de musique arabe du Caire en décembre 1969, de simplifier les rythmes arabes en les ramenant à un petit nombre d'*Iqā'* fondamentaux et en leur appliquant des appellations identiques dans l'ensemble des pays arabes, le système occidental devant, bien entendu, être adopté pour les traduire en chiffres numériques. Quelles chances ont ces théorisations d'être acceptées et surtout appliquées ? Ce qui a été dit des *Maqām* reste valable pour les rythmes, à savoir cette sorte de hiatus qui sépare la théorie de la pratique. On ne saurait suffisamment répéter que ce sont les artistes et leur audience qui impriment à une musique ses contours et son évolution propres. Et dans les musiques de type oral comme la musique arabe, il est difficile d'imaginer pouvoir enfermer ceux-ci dans des cadres rigides et déterminés : on est d'ailleurs en droit de se demander, sans être pour cela un archaïsant obstiné, si une telle planification imposée de l'extérieur aux musiciens ne conduirait pas davantage à enchaîner leur don de création, appauvrissant par là même leur art. Ce qui est jugé comme anarchie et désordre dans les *Maqām* et rythmes arabes, ne serait-ce pas au contraire la manifestation d'une vitalité et d'une dynamique en perpétuelle évolution dont seules les civilisations orales possèdent encore le secret ?

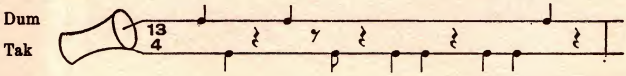
Voici de courts exemples de rythmes :

1° *Orientaux*

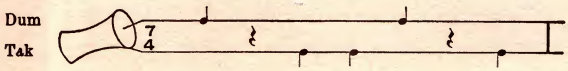
Maṣmūdī



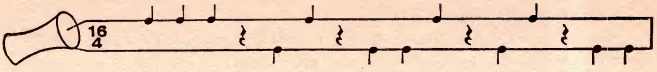
Murrabba'



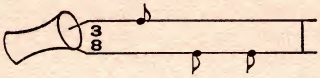
Nokht



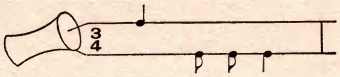
Nokht Hindī



Ṭāyir

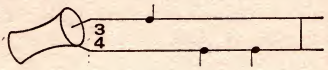
Dum
Tak

Dārij

Dum
Tak



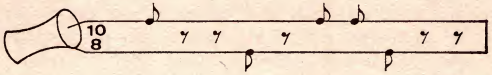
Samā'ī

Dum
Tak



Samā'ī Thaqīl

Dum
Tak

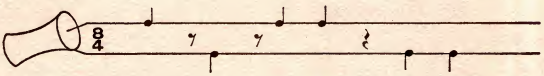


2º *Maghrébins*

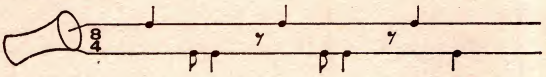
A) MAROC

Kayem wa neṣf

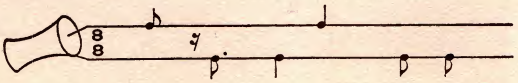
Dum
Tak



B'ṭayḥī (genre lent)

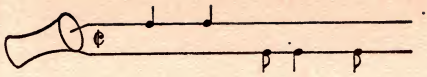
Dum
Tak

B'ṭayḥī (genre vif)

Dum
Tak



Dārij

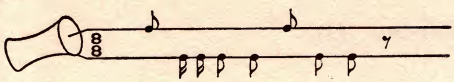
Dum
Tak



B) ALGÉRIE

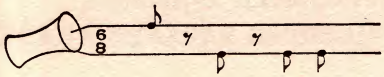
Morabba'

Dum
Tak



Khlās

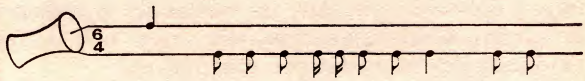
Dum
Tak



C) TUNISIE

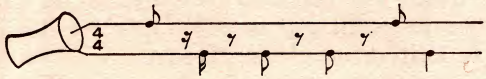
Mṣaddar

Dum
Tak

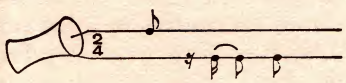


B'tayḥī

Dum
Tak

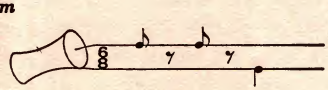


Barouel

Dum
Tak

Darīj

Dum
Tak

Khatm

Dum
Tak

Chapitre III

LA RENAISSANCE MODERNE ET LA MUSIQUE SAVANTE ARABE

La fortune de la musique arabe fut de tout temps étroitement liée à celle de la civilisation de même nom : épanouie pendant les siècles de grandeur de la culture arabo-islamique, elle suivit celle-ci dans sa décadence et sa longue stagnation.

Déjà l'époque d'Abū al-Faraj al-Isfahānī, au x^e siècle, avait vu décliner l'art du chant et de la composition au point que le célèbre auteur déplore la perte et l'altération de la plupart des traditions musicales anciennes. Avec l'invasion des Mongols et la destruction de Bagdad en 1258, l'art musical arabe devait perdre un de ses centres les plus actifs et les plus brillants. L'arrivée au pouvoir des Turcs ottomans à partir de 1517 allait définitivement déplacer le point de rayonnement et d'élaboration de la culture islamique des capitales traditionnelles arabes vers la nouvelle métropole : Constantinople devenue Istanbul. Bien que celle-ci n'ait pu rivaliser avec le Bagdad des Abbassides, la cour du Sultan favorisa, surtout à partir du XVIII^e siècle, la renaissance d'un art qui, en dépit de toutes les altérations survenues, tentait encore de se rattacher aux grandes traditions de la musique musulmane.

Mais on peut imaginer aussi les influences plus spécifiquement turques qui allaient désormais marquer cet art : l'histoire de la musique arabe se confond désormais, et jusqu'à la Renaissance moderne, avec celle de la musique dite turque. Les pays arabes sous autorité ottomane subiront à des degrés divers l'emprise de cette musique, aussi bien dans la terminologie que dans le mode de chanter, l'exécution instrumentale, etc.

Chant sacré et musique profane

Un fait est cependant à noter : la musique arabo-musulmane, dans ses formes les plus traditionnelles, s'est repliée sur elle-même, se réfugiant principalement dans les mosquées, les dervicheries (1) et certains cénacles de confréries mystiques. Sans doute ne peut-on y déceler la naissance d'une musique religieuse distincte de la musique profane, division incompatible avec l'esprit de l'Islam. Mais on ne saurait nier que l'art savant du chant et des instruments traditionnels s'est, dans ces siècles de stagnation, mis au service du culte et des rites soufis : derviches, *cheikhs* et *ulémas* sont devenus les principaux détenteurs de ce patrimoine. Et lorsqu'à l'époque moderne la musique reprendra ses fonctions profanes, ce sont des maîtres-soufis, des *cheikhs* et artistes formés du moins à l'école de ces derniers qui en seront les promoteurs. Ainsi la renaissance classique tendra-t-elle, dans un premier temps, à revenir à ses sources, le chant sacré dont le modèle le plus parfait est représenté par la psalmodie du Coran. Ce phénomène était plus marqué dans les pays arabes : jusqu'à une date relativement récente, c'est dans les écoles coraniques, les mosquées-universités religieuses que *cheikhs* récitants du Coran, *muezzins* continuaient à garder les plus pures traditions du chant classique. La forme d'*Inshād* donnée à la psalmodie du Coran de même qu'aux séances de chants et danses des confréries soufies est censée représenter certaines anciennes formes du *Ghinā' (Samar)* en honneur aux grandes époques classiques de la civilisation arabo-musulmane : il s'appuie autant sur les structures les plus traditionnelles du *Maqām* que sur les liens étroits

(1) Sorte de monastères musulmans où vivaient les *Mevlevi*, appelés communément derviches tourneurs, particulièrement nombreux en Turquie.

entre les accents, les rythmes et les intonations de la langue arabe. L'élément rythmique, de même que le *Taqsīm* (improvisation) instrumental tel que celui du *Nāy*, se développait, lui, dans les séances des derviches et soufis.

Mais, au fur et à mesure de la modernisation occidentalisante, ces formes traditionnelles accusent leurs particularismes et tendent en fait à se constituer en une sorte de musique à usage liturgique bien que, encore une fois, la conception même de musique sacrée et profane soit étrangère à l'Islam.

La distinction se fait d'abord dans la terminologie elle-même : la cantillation du Coran se dit *Qirā'a* (littéral. lecture), d'où les termes *Qur'ān*, ou *Tilāwa* (récitation), ou *Tartīl* (récitation rythmée). L'autre forme de chant sacré, celui du *muezzin*, se dit *Adhān* (littéral. appel à la prière). Jamais donc ne s'appliqueront à ces deux genres les mots *Ghinā'* (musique vocale classique), ou *Mūsīqa* (musique), ou *Fann* (art musical).

La musique soufie, elle, se réserve un terme plus général, celui de *Samā'* (littéral. audition) qui fait ressortir l'état émotionnel mystique produit par la musique et qui désignait au Moyen Age la musique dans son ensemble.

Cette distinction terminologique va toutefois de pair avec ces formes d'art d'inspiration religieuse. Car la cantillation du Coran constitue désormais une science vocale autonome qui suit des règles précises selon les procédés de *Tajwīd* (littéral. embellissement) nécessitant autant une connaissance approfondie de la phonétique arabe qu'un apprentissage de la technique vocale spécifique du texte sacré. C'est une véritable formation qui est dispensée dans des établissements supérieurs célèbres comme celui d'Al-Azhar en Egypte où s'instruit cette classe extrêmement appréciée de *Muqri'īn* (récitants) que les médias modernes mettent parfois en vedette dans l'ensemble de l'aire arabo-musulmane. De même en va-t-il de la formation des *muezzin* ou de ceux chargés de chanter les *Madā'iḥ nabawiyya* (panégyriques du Prophète), lors des grandes fêtes religieuses musulmanes.

Face à ce que nous pouvons ainsi qualifier de musique religieuse élaborée propre aux grandes métropoles de l'Islam, des formes plus simplifiées inspirées par un Islam rigoriste donnent à la lecture du Coran un rythme le plus souvent *recto tono* qui s'apparente davantage à la déclamation qu'au chant. La *Qirā'a* se présente alors plus comme un récitatif dépouillé de ses procédés d'ornementation et des formules mélodiques du *Tajwīd* si chères à la tradition égyptienne. Et assez récemment l'école des *Muqri'īn* du Caire a mis en honneur une récitation plus schématique du Coran appelée *Al-Qur'ān al-Murattal*, correspondant mieux à l'esprit qui fut sans doute celui des origines. Ainsi en avons-nous désormais deux formes différentes et

enregistrées : celle chantée selon les règles du *Tajwīd*, et la récitation cantillée selon la tradition du *Tartīl* (1).

Il faut noter aussi des formes populaires du chant religieux qui se traduisent par des formules mélodiques plus rudimentaires propres aux milieux ruraux : ainsi l'*Adhān* devient un appel à haute voix qui s'apparente à ceux des crieurs publics dans les foires de villages.

Autre forme de musique populaire d'inspiration religieuse : les chants du *Mawlid* (pop. *mouloud*, *mālid*), qui commémorent la naissance du Prophète. Il s'agit de tout un ensemble de traditions poético-musicales que des troupes de chanteurs et musiciens populaires exécutent à la fête du *Mawlid* dans quasiment toutes les aires géographiques du monde arabo-musulman, le plus souvent sur les places publiques et pendant plusieurs jours consécutifs. Le fonds textuel est constitué de poèmes composés par des *cheikhs* ou autres saints personnages, au point de constituer un répertoire oral traditionnel rarement transcrit. Quant à la musique, loin de suivre un modèle donné, tels les chants du Coran ou de l'*Adhān*, elle s'identifie essentiellement aux traditions musicales folkloriques de chaque région, voire de chaque localité, et apparaît ainsi conforme aux traditions culturelles ethniques des différents groupes composant l'immense aire de l'Islam.

Face à ce que nous pouvons appeler ainsi l'école traditionnelle, un courant nouveau venu de l'extérieur a marqué, à l'époque contemporaine, la formation et l'évolution du langage musical arabe : la musique européenne. L'impact de celle-ci est indéniable sur l'ensemble du monde musulman et, dans la zone arabe tout particulièrement, l'évolution musicale a été tributaire à la fois de son appartenance traditionnelle et de l'inspiration occidentale qu'elle a subie plus ou moins profondément, donnant ainsi cette image d'une diglossie musicale qui nous déconcerte. Il sera plus facile de saisir les grandes lignes de cette progression en suivant brièvement les étapes mêmes de la renaissance musicale dans les grands centres arabes.

(1) Enregistrements sur microsillons à partir de 1960, puis sur cassettes par les services du Conseil supérieur des Affaires islamiques du Caire sous le titre : *Al-Muṣḥaf al-Murattal*.

L'Irak, la Syrie et l'Egypte avaient maintenu ce qui restait des traditions musicales arabes. Mais c'est l'Egypte qui, par son importance géographique et culturelle, allait prendre la tête du mouvement de renouveau, déterminant les options de cet art et sa transformation. L'histoire de la musique arabe est ainsi étroitement associée à la naissance et à l'évolution d'un langage musical dont le centre de rayonnement est Le Caire.

I. — Formes traditionnelles et impact européen au XIX^{e} siècle

L'attraction exercée par la métropole sur le plan musical n'en laissa pas moins subsister dans certaines cités du Proche-Orient des formes propres de l'art traditionnel : Bagdad tenait en honneur un système complexe de *Maqām* que ses chanteurs se faisaient gloire de pouvoir rattacher à l'ancien *Ghinā'* abbasside. En fait, celui-ci avait fortement subi certaines influences régionales des basses époques : turques, et surtout persanes et kurdes ; mais il semble que les éléments fondamentaux du chant et du jeu des instruments aient conservé là une intégrité plus grande que dans les centres arabes méditerranéens. L'influence européenne sera notamment beaucoup moins marquée en Irak qu'en Egypte et en Syrie.

En cette dernière contrée, c'était Alep, cité marchande et carrefour de communications, qui avait le plus jalousement gardé les pures traditions du chant arabe. Elles y étaient représentées par l'improvisation vocale des *Layālī* (pl. de *yā Leil*) où se déroulait toute la science du *Maqām*, mais plus particulièrement par une forme de musique chorale dite des *Qadd* (pl. *Qudūd*), se rattachant au genre de *Muwashshaḥ* dont nous avons signalé la vogue en Espagne arabo-musulmane.

Les *Qudūd Ḥalabiyya* se présentent comme des poésies strophiques chantées sur des rythmes mesurés et formées de couplets de quatre hémistiches se terminant par une rime unique, le dernier servant de répons ou refrain. Une autre particularité des *Qudūd* est la centonisation qui permet l'utili-

sation de textes poétiques différents sur un même modèle type musical. Ainsi les *Qudūd*, chants d'amour le plus souvent, deviennent-ils à l'occasion des chants religieux voués aux panégyriques du Prophète ou de saints personnages. Comme dans le *Muwashshaḥ*, les chanteurs y sont accompagnés par les instruments de l'orchestre traditionnel.

Alep possédait également un autre genre particulier adapté à un type de danse appelé *al-Samāḥ*. L'étymologie du terme semble indiquer qu'il n'est pas étranger au *Samā'* des confréries soufies dont il reproduirait, à une lettre près, le sens et l'esprit : car si *Samāḥ* veut dire « pardon » ou « permission », le *Samā'*, qui désigne l'audition musicale en même temps que l'état extatique, ne s'obtient qu'avec la permission et grâce à la bienveillance du chef de la confrérie. Chant et danse du *Samāḥ* doivent probablement leurs origines aux séances du *Samā'* des soufis qui possédaient dans la métropole syrienne une célèbre dervicherie où se perpétuait la pratique de la musique classique traditionnelle.

Constituant à l'origine un ensemble d'invocations religieuses qui faisaient partie du rituel de l'*Istisqa'* (prières en temps de sécheresse), le *Samāḥ* devient progressivement une pratique musicale à usage profane de divertissement. Il est interprété lors de fêtes ou manifestations publiques aussi bien par les artistes chrétiens que musulmans. A partir de 1947, le *Samāḥ* devient une des matières principales des établissements publics d'enseignement musical en Syrie indépendante. Après son adoption comme patrimoine national, une troupe « folklorique » officielle de chant et de danse est créée en 1957, dont la mission sera de promouvoir la connaissance et la pratique du *Samāḥ* en Syrie comme à l'étranger.

Structures prosodiques et musicales en font désormais une sorte de suite musicale aux schémas fixes : solo et chœurs alternent en un *Maqām* principal — le plus souvent le *Ḥijāz* — mais avec de nombreuses modulations appuyées sur des rythmes également variés exécutés par l'orchestre traditionnel : *'Ūd*, *Nāy*, *Qānūn*, *Kemantcheh* (*Kemanjeh* ou *Kamān*, en fait le violon européen), la *Darbukka (Durbakkeh)* et, éventuellement, le *Daff*. Le chanteur, tenant un rôle prédominant, entonne en solo un premier couplet dans un *Maqām* aux riches mélismes et selon un rythme libre ; puis le chœur reprend le deuxième couplet sur des rythmes mesurés marqués par les instruments de percussion. S'engage alors une sorte de dialogue entre chanteur d'une part, chœur et orchestre de l'autre, où la vedette continue à appartenir au chanteur. La discographie arabe s'est enrichie assez récemment d'une interprétation du *Samāḥ* par le célèbre chanteur classique syrien Ṣabāḥ Fakhrī, qui se trouve justement être originaire d'Alep.

Ayant ainsi rendu cette ville fameuse, ses musiciens porteront sur les bords du Nil leurs traditions et leur art à la faveur de leur émigration au Caire à partir du XIX^e siècle. Ces artistes syriens seront dès lors en grande partie à l'origine du mouvement qui rénovera le chant traditionnel dans la capitale égyptienne.

Bien que faisant figure de capitale arabe et en dépit d'une nette évolution qui avait marqué sa vie culturelle, sociale, politique et économique, l'Egypte n'avait en fait gardé de l'ancien *Ghinā'* classique que les formes d'*Inshād* pratiquées par les *cheikhs* et les *soufis*, comme il a été dit précédemment, et quelques exemples de *Mawwāl*, poésie strophique en dialectal. L'activité musicale de ce grand pays s'était principalement concentrée autour de ses chants populaires d'une variété et d'une richesse incomparables, tandis que la vie publique des grandes cités s'ouvrait à la musique européenne nouvellement découverte qui faisait ainsi une solide implantation en terre égyptienne pour déborder ensuite sur l'ensemble du monde arabe.

Le XIX^e siècle et le premier tiers du XX^e voient se développer les différents genres de la musique occidentale et s'épanouir un mouvement de renouveau musical arabe qui, pour les uns, voudra s'en tenir à la ligne traditionnelle, gardant ainsi son pur cachet, et pour les autres s'inspirera des formes importées d'Europe, s'y mêlant au point de produire une forme hétéroclite que l'on pourrait qualifier d'arabo-européenne : celle-ci fleurira principalement dans le domaine de la chanson légère.

Le dynaste Muḥammad ʿAlī, modernisant et européisant décidé, multiplie les réformes empruntées à l'Occident et, avec l'aide des Européens venus en nombre au Caire, les étend à la musique elle-même ; c'est d'ailleurs la musique militaire qui l'intéresse au premier chef : dès 1824, il crée la première école de musique militaire. Pour la

première fois, la fanfare faisait son apparition en terre arabe : introduits par des maîtres européens, des instruments nouveaux allaient ainsi révéler une musique également nouvelle, jouée selon des règles complètement étrangères à la musique traditionnelle et presque en opposition avec elle. Bientôt ce genre de fanfares allait dépasser le cadre de l'armée et faire son apparition sur les places publiques du Caire et d'Alexandrie. Les cuivres et les marches militaires à l'européenne tendaient même à supplanter les vieux instruments et chants arabes et égyptiens dans les grandes festivités.

Les successeurs de Muḥammad ʿAlī continuèrent, quand ils avaient quelque goût pour la musique, à favoriser de plus en plus l'implantation de la musique occidentale en milieu égyptien : hanté par l'idée de modernisation, le Khédive Ismāʿīl crée une maison de l'Opéra où il fait exécuter, le 17 novembre 1869, *Rigoletto* de Verdi, suivi périodiquement par les œuvres lyriques européennes à la mode : se souvenant tout de même qu'il est également monarque musulman, le Khédive renoue avec certaines traditions du mécénat et encourage quelques chanteurs de talent restés fidèles à l'art traditionnel. Mais l'envahissement de la musique européenne continue sa progression tout au long de la première partie du XX^e^ siècle : celle-ci est désormais officiellement enseignée dans les écoles par des maîtres égyptiens qui se sont eux-mêmes formés dans les conservatoires des grandes capitales européennes. Ces efforts du pouvoir officiel trouvent leur couronnement dans une série d'initiatives qui continuent à doter l'Egypte de tous les établissements propres à favoriser l'enseignement, l'exécution et la promotion de la musique occidentale : en 1940, c'est la création d'un orchestre occidental attaché à la radiodiffusion d'Etat et chargé d'exécuter la musique symphonique. Il devient en 1956 un

orchestre symphonique complet et fait appel de temps à autre à des maîtres réputés d'Occident. En 1959, un Conservatoire supérieur de musique inaugure un enseignement également complet de toutes les disciplines occidentales.

Est-ce à dire que la musique arabe ait été complètement négligée au niveau officiel ? Non pas, puisque le roi Fouad Ier inaugurait, le 26 décembre 1929, le premier établissement de musique arabe destiné à favoriser l'étude et l'enseignement de celle-ci. Plus importante fut encore l'initiative de réunir un Congrès international de la musique arabe « afin d'étudier les moyens de promouvoir la musique arabe tout en lui gardant son cachet et ses caractères ».

Tenu en mars 1932 au Caire, le Ier Congrès international de musique arabe était censé répondre à un besoin qui se faisait pressant : défendre le patrimoine musical contre l'envahissement de l'Europe. Un certain nombre de voix, parmi des professionnels ou amateurs attachés aux traditions orientales, s'étaient élevées pour dénoncer le danger que couraient celles-ci face à la pénétration du système musical occidental : et les moins alarmés n'étaient pas certains musicologues européens qui, associés étroitement à la préparation et aux travaux du congrès, s'efforcèrent d'endiguer, avec leurs collègues égyptiens et arabes, les ravages déjà notoires des pratiques musicales européennes en terre d'Islam. Répartis en plusieurs commissions, les congressistes représentant les différentes branches de la science et de l'art musicaux s'appliquèrent aux principaux problèmes : *Maqām*, rythmes, musique populaire, organologie, pédagogie, composition... La conférence fut même rehaussée par la présence d'éminents compositeurs et musicologues d'Occident : Bela Bartok, Paul Hindemith, Curt Sachs, Rodolphe d'Erlanger, Carra de Vaux... A part les

questions fondamentales de la fixation de l'échelle tonale arabe, de l'uniformisation des *Maqām* et de l'utilisation d'instruments occidentaux où la conférence se trouva dans l'impasse par suite de divergences irréductibles, nombre de résolutions adoptées posaient les principes d'une véritable résurrection de la musique arabe : publication de manuscrits, création d'archives sonores tant pour la musique classique que populaire, de musée d'instruments classiques, intensification d'un enseignement de la musique arabe selon les règles traditionnelles... La suite devait cependant démontrer que les conférences, en dépit de toute l'érudition qui les accompagne et des solutions souvent excellentes qui y sont formulées, ne suffisent pas à elles seules pour opérer une réforme ou sauvegarder un patrimoine. Les deux résultats les plus remarquables de cette vénérable assemblée furent surtout de permettre l'enregistrement d'un certain nombre d'ensembles vocaux et instrumentaux aussi bien d'Egypte que des autres pays arabes et musulmans, ce qui constitue aujourd'hui pour nous un document de première main, et la publication d'un important ouvrage bilingue contenant les études et communications de différents spécialistes présents au congrès. Aucune autre suite concrète ne fut donnée à celui-ci quant au fond même du dilemme qui se posait à l'Egypte et, à travers elle, aux autres pays arabes : comment résister à l'offensive de la musique européenne et empêcher qu'elle n'entame le patrimoine arabe ? Quelques années plus tard, en 1942, un des éminents spécialistes de la musique arabe, Muḥammad Fatḥī, directeur artistique de l'Institut de musique arabe du Caire qui avait participé activement au congrès de 1932 jetait un nouveau cri d'alarme en écrivant :

« Nous constatons avec consternation que l'idée de rénover la musique arabe en lui intégrant des formes musicales euro-

péennes a gagné la plupart des milieux musicaux dans notre pays et rencontre une audience de plus en plus grande parmi les jeunes, au point que les chansons émasculées et efféminées rebattent nos oreilles à longueur de journée, jusqu'à faire oublier la musique arabe authentique. Ainsi notre musique se trouve-t-elle aujourd'hui menacée d'être annihilée et emportée par l'ouragan destructeur de la civilisation occidentale... »

Peut-être cet appel désespéré d'un fidèle serviteur de la musique arabe était-il trop pessimiste, puisqu'il faut reconnaître que le Congrès du Caire, en dépit de son inefficacité sur un plan plus concrètement éducatif, avait néanmoins fait naître en milieu arabe une conscience nouvelle : celle des valeurs propres de sa musique et de la nécessité de les sauvegarder. Cette prise de conscience aura ses prolongements jusqu'aux plus récents Congrès de musique arabe qui verront se matérialiser des expériences capables de donner à la musique traditionnelle la place de choix qu'elle mérite.

On peut également se demander, en analysant la situation de plus près, si la santé musicale des Arabes était à tel point compromise qu'ils ne sachent plus réagir contre ce « mal de l'Europe » qui les frappait ?

Mais si les théoriciens ne peuvent à eux seuls faire la musique, les pouvoirs et organismes officiels ne réussissent pas non plus à déterminer une évolution musicale ou à en enrayer une autre.

Quelle serait alors la portée des initiatives publiques d'européisation des mœurs musicales égyptiennes et arabes dans les milieux traditionnels eux-mêmes ?

Il est significatif de retrouver ici cette même dichotomie que nous avions observée au Moyen Age entre théoriciens plus ou moins mandatés par les pouvoirs publics, et artistes praticiens plus en communion avec la sensibilité profonde de l'auditoire : en dépit de la pénétration de la musique européenne dans un certain domaine public, le peuple dans sa grande majorité ne comprend et ne sent que sa

musique, car pendant des siècles elle a déterminé et façonné toute son affectivité. Ainsi le secteur traditionnel continue-t-il, en dépit des innovations de type européen, à s'en tenir aux pratiques du chant et des instruments telles qu'elles avaient été transmises par la voie orale. Cette fidélité se traduit cependant de deux manières : les plus conservateurs veulent ignorer tout genre de modernisation d'inspiration occidentale ; ils s'y opposent de même qu'ils refusent toutes les atteintes aux valeurs de la civilisation, linguistiques, littéraires et religieuses, conséquentes au colonialisme : ceci est le fait des *cheikhs*, *ulémas*, *soufis*..., gardiens du patrimoine musical ancien et dont le mode de chanter et de jouer des instruments ne veut rien devoir à l'Occident. Ainsi continue-t-on à chanter ou psalmodier le Coran, l'appel à la prière, selon les traditions reçues et apprises de génération en génération ; de même les *soufis*, dans leurs dervicheries, tiennent leurs propres séances d'*Inshād* accompagnés du jeu d'instruments purement orientaux où le *Nāy*, flûte arabe, tient une place noble aux côtés du *ʿŪd*. Ces cénacles religieux jouent un rôle capital dans la sauvegarde et le maintien de la musique traditionnelle face à l'envahissement de l'Europe : l'école de chant du Coran à l'Université d'al-Azhar, au Caire, est le chef de file de cette tendance grâce à son rayonnement et son prestige.

Issus de cette école, d'autres éléments non moins attachés à la ligne traditionnelle sont cependant plus sensibles à ces courants de modernisme qui frappent aux portes de l'Orient. Soucieux de s'adapter à leur temps et de donner à la musique traditionnelle, trop enfermée à l'intérieur des dervicheries et des cénacles religieux, une plus grande audience auprès des masses populaires, ils esquissent un mouvement de rénovation qui s'appuie essentiellement sur les formes traditionnelles du chant et des instruments classiques, mais s'adapte aussi

à un certain goût du jour en empruntant à l'Occident ses moyens d'expression : chant lyrique, d'opéra ou d'opérette, conjugaison du chant choral et de l'orchestre, notation musicale : nous assistons en fait ici à la naissance de l'école moderne et contemporaine de la musique arabe dont les manifestations et la fortune seront assez diverses et continueront à suivre une évolution qui est loin d'avoir trouvé son vrai chemin. C'est l'Egypte qui donnera le ton à cette école en la personne de ses chanteurs, instrumentistes et compositeurs : son rayonnement tendra, surtout dans l'entre-deux-guerres, et grâce à la création de nouveaux moyens sonores de diffusion et de communication aux masses, à gagner l'ensemble du monde arabe au détriment parfois des traditions locales et régionales représentant des formes variées et précieuses de l'art musical arabe

II. — Ecole moderne et contemporaine

1. **L'Egypte.** — Devenue depuis la fin du XVIII^e^ siècle le centre de rayonnement culturel et artistique du monde musulman, l'Egypte, avec sa capitale Le Caire, devait aussi prendre la tête du mouvement musical à l'époque contemporaine. En cela, la capitale égyptienne vers laquelle avaient afflué, depuis le dernier quart du XIX^e^ siècle, tous les éléments d'élite de la Syrie, reprenait essentiellement les anciennes traditions musicales de Damas et d'Alep pour leur donner un cachet propre et aider à leur diffusion. Ainsi l'histoire du mouvement musical égyptien est-elle en même temps celle de l'évolution syrienne, face à une tradition assez différente dont Bagdad demeure la gardienne.

Ici à nouveau, comme au temps des Omayyades

et des Abbassides, l'histoire de la musique arabe contemporaine se confond avec celle de ses chanteurs et compositeurs : le chant mélodique accompagné d'instruments traditionnels également homophoniques symbolise toujours et incarne, aux yeux du public comme des compositeurs eux-mêmes, le meilleur de ces traditions.

A la tête de la nouvelle école, il faut placer un chanteur dont la voix exceptionnelle et la science très complète des genres traditionnels vont tracer la route des artistes futurs et jeter les bases de l'art musical moderne : ʿAbdo al-Ḥamūlī, né en 1845 à Ṭanṭa, mort au Caire en 1901, est, comme la plupart des grands chanteurs de l'Egypte contemporaine, issu des couches populaires où la musique trouvait souvent ses artisans les plus naturellement doués. Il pouvait difficilement en être autrement en un temps où la profession artistique était mal vue de l'aristocratie comme de la bourgeoisie dirigeante : leurs membres pouvaient tout au plus jouer au mécénat quand ils appréciaient l'art ou en avaient besoin pour rehausser leur prestige. C'est ainsi que 'Abdo al-Ḥamūlī deviendra en quelque sorte le chanteur attitré du Khédive Ismāʿīl et prodiguera son talent dans les salons mondains des princes et notabilités du royaume.

La vocation de Ḥamūlī est donc marquée à la fois par ses origines et ses fonctions de chanteur de cour. Il révolutionne les mœurs de l'époque en faisant sortir la musique du cadre exclusif et étroit des cénacles religieux ou profanes, et en la mettant plus à la portée du public. Avec lui, la musique arabe reprend son rôle traditionnel qui n'était pas seulement de divertir ou d'amuser les grands, mais de traduire ce que l'âme d'un peuple a de plus profond en la rattachant à son patrimoine. Cependant, Ḥamūlī doit sacrifier au goût de ses mécènes : et comme ceux-ci, pour la plupart d'origine turk-

mène, goûtent principalement la musique turque, Ḥamūlī, « après un voyage à Istanbul où il s'initia à la musique de la capitale ottomane, tente à son retour d'opérer une synthèse entre les pratiques et genres musicaux turcs et égyptiens... », nous dit son chroniqueur. Ainsi, non seulement il remet en honneur les genres traditionnels arabes apportés par des artistes syriens d'Alep au Caire, tels que le *Muwashshaḥ* et le *Dawr*, mais grâce à l'orchestre qu'il forme, il popularise en Egypte des genres instrumentaux typiquement turco-persans : le *Basheraf* et le *Samā'ī*. La musique arabe de caractère égyptien tend ainsi à se cristalliser autour de formules se rattachant à la fois aux traditions anciennes du chant arabe et à un style marqué par l'influence turco-ottomane.

Grâce à la Renaissance moderne, les anciens chants rythmés et scandés s'appuyant sur la poésie strophique et syllabique déjà rencontrée en Arabie et surtout en Andalus, connaissent une grande vogue : ce sont le *Muwashshaḥ* et le *Dawr*.

Le *Muwashshaḥ*, littéralement « le brodé, l'orné », autrefois réparti en couplets et refrain avec chœurs et solo, est désormais exécuté principalement par le chœur : il est bâti sur les *Maqām* classiques utilisés en Egypte : *Rast*, *Bayāt*, *Nahawand*, *Hijāz*, et utilise également des rythmes tels que le *Maṣmūdī* (4/8), le *Samā'ī* (3/4), l'*Aksak* asymétrique (9/8), le *Murabba'* (73/4).

Chantés en langue classique ou assez souvent en semi-dialectal, les *Muwashshaḥ* de l'époque moderne sont l'œuvre d'artistes connus qui les ont consignés par notation musicale. Mais, gardant leurs liens avec la tradition orale, les *Muwashshaḥ* les plus célèbres sont dus le plus souvent à des auteurs anonymes et se perpétuent avec plus de force dans les mémoires populaires. D'autant que ce genre, avec des variantes, conserve comme au Moyen Âge une audience générale, aussi bien en Orient qu'au Maghreb.

Le *Dawr*, en Egypte, est une forme variée du *Muwashshaḥ* comportant comme lui un rythme musical mesuré chanté sur les *Maqām* traditionnels et utilisant la poésie strophique sous forme de quatrain. Une strophe d'introduction sert généralement de refrain. Mais l'ordre des mouvements rythmiques n'est pas identique à celui du *Muwashshaḥ*.

Nous retrouvons une sorte de parallèle instrumental au *Muwashshaḥ* dans le *Basheraf* ou *Bashrū* et le *Samā'ī*. Le *Basheraf*, littéralement « prélude » en persan, fut un genre très répandu dans la Turquie ottomane où il figurait une réplique — évidemment modeste — des suites d'orchestre occidentales. Exécuté avec les instruments traditionnels, le *Basheraf* s'appuie essentiellement sur les *Maqām* classiques mais se distingue par des mouvements rythmiques différents qui viennent s'intercaler dans l'*Iqā'* principal. Ainsi comprend-il quatre parties principales entre lesquelles se place chaque fois un mouvement toujours le même appelé *Taslīm* où se répète à la fois le leitmotiv de la mélodie et du rythme essentiel, et qui sert également à clôturer le *Basheraf*. Bien que marqué par les influences turques, le *Basheraf* nous paraît se rattacher à l'ancienne *Nawba* de l'Andalus et du Maghreb où elle subsiste encore sous une forme instrumentale précédant le *Muwashshaḥ*.

Comme le *Dawr* par rapport au *Muwashshaḥ*, le *Samā'ī* — terme qui sert aussi à désigner un rythme — est une exécution instrumentale dont la construction s'identifie à celle du *Basheraf*, avec un développement moindre.

Les genres musicaux et instrumentaux mis en honneur par Ḥamūlī et son groupe n'étaient pas les seuls pratiqués en Egypte, puisque le chant au rythme libre représenté pour nous par le type plus général de la mélopée gardait les grandes faveurs

du public. Nous retrouvons au service de cet art non seulement les cénacles traditionnels mais aussi, sous une forme populaire, des chanteuses-danseuses professionnelles appelées *ʿAwālīm*, sortes de demi-mondaines qui rappellent étrangement le rôle des anciennes *Qayna* de l'Arabie anté-islamique. Certaines d'entre elles, particulièrement douées, sont arrivées à rivaliser avec les chanteurs de cour : telle Almaz qui, en cette fin du XIX^e siècle, devint l'idole de la haute société égyptienne au point d'éclipser parfois Ḥamūlī lui-même.

Ce dernier eut d'autres imitateurs et émules dont le plus réputé devait être Muḥammad Osman (1855-1900) à qui l'on doit des *Muwashshaḥ* très en vogue.

Mais avec Cheikh Salāma Ḥigāzī (mort en 1917), le mouvement musical marquera un pas de plus dans la voie du modernisme. Ce début du siècle avait vu en effet se développer dans les mœurs égyptiennes la comédie théâtrale qui rencontrait les faveurs croissantes du public. La musique pouvait trouver à travers le théâtre une plus grande audience, et ce d'autant plus que l'opéra européen, alors à son apogée, apparaissait comme le sommet de l'art musical. Ḥigāzī introduit donc le chant lyrique sur les scènes de la capitale égyptienne, compose et chante lui-même ce qu'on appelle déjà — d'un nom sans doute quelque peu hyperbolique — l'opéra arabe.

Cependant le chant lyrique ainsi inauguré demeure, en dépit de ces efforts, le domaine de certaines classes privilégiées. Les genres classiques traditionnels, par trop figés en des normes bien définies, ne répondent pas suffisamment au goût d'un plus vaste auditoire, aussi bien en Egypte que dans les autres pays arabes. Un artiste de talent, celui que l'Egypte considère comme son plus grand musicien moderne, Sayed Darwīshe (1892-1923), va donner à partir des années 20 un élan nouveau à l'art musical de son temps. Si Darwīshe apporte une contribution pré-

cieuse à celui-ci par ses compositions de type classique telles que les *Muwashshaḥ* et *Dawr* dont la diffusion a débordé largement les frontières mêmes de l'Egypte, c'est dans le folklore populaire qu'il trouve sa source d'inspiration la plus pure et la plus originale. Issu lui-même d'une famille modeste, plus tard amant des quartiers populaires d'Alexandrie et du Caire qu'il fréquente assidûment, c'est auprès des chanteurs du peuple qu'il cherche les thèmes de ses compositions vocales et instrumentales : crieurs de rues, bateliers sur le Nil, troupes de province, cérémonies et rites des milieux ruraux... lui fournissent une abondante matière qui l'enchante et où il puise largement. Lui donnant l'empreinte de son génie propre, il en fait ces compositions qui aussitôt connaissent une vogue extraordinaire en Egypte et dans l'ensemble du monde arabe. A mi-chemin entre la musique savante et populaire d'essence folklorique, Sayed Darwīshe crée un chant que nous pourrions appeler néo-populaire et dont le caractère d'innovation quelque peu européisante ne détruit cependant pas le cachet et les structures proprement orientales et arabes. Rien ne témoigne plus de l'authenticité du génie de Sayed Darwīshe que l'audience rencontrée encore aujourd'hui par ses œuvres dont certains compositeurs ont fait des arrangements d'un goût parfois douteux. Sayed Darwīshe se voulait le « Verdi arabe » : il fut le véritable barde des temps modernes.

C'est à la même école de ces précurseurs que vont se former les deux plus grands chanteurs arabes contemporains : Muḥammad ʿAbd al-Wahhāb, qui a marqué d'une empreinte profonde toute la vie artistique arabe à partir des années 1930, et Umm Kulsūm, véritable idole des foules. Agés tous deux environ d'une vingtaine d'années en 1930 au moment où commence leur carrière fulgurante,

ʿAbd al-Wahhāb et Umm Kulsūm n'ont pas tout à fait suivi la même ligne. Chanteur à la voix chaude et possédant un registre d'une étendue et d'une souplesse exceptionnelles, ʿAbd al-Wahhāb fut aussi un compositeur : fidèle d'abord à la ligne traditionnelle dans des poèmes chantés et des *Mawwāl* qui demeurent ses chefs-d'œuvre, il sacrifia, semble-t-il, au goût du jour en empruntant à la musique européenne certaines de ses formes, voire des thèmes à peine modifiés. Par là, il devait donner à la musique traditionnelle des lignes et des tendances européisantes dont la portée fut considérable : dans l'ensemble du monde arabe, chanteurs et artistes de la nouvelle génération allaient rivaliser d'ardeur pour imiter plus ou moins consciemment le grand maître du *Ghinā'* contemporain.

La fascination exercée à son tour par Umm Kulsūm sur les amants de la musique arabe est d'un ordre différent puisqu'elle tient autant à la qualité et à la beauté de sa voix qu'à sa maîtrise admirable de l'art du *Ghinā'*.

L'époque d'ʿAbd al-Wahhāb et d'Umm Kulsūm a vu déferler sur le monde arabe une nouvelle vague de pénétration musicale européenne qui, tout en affectant principalement la chanson légère devenue le modèle-type de ce qu'on peut appeler la « musique européo-arabe », n'a pas tout à fait épargné le domaine traditionnel. Cette offensive se manifesta non seulement à travers des compositions vocales comportant l'adoption de formules d'harmonisation, mais aussi et surtout par l'entrée de certains instruments occidentaux dans les orchestres traditionnels. Il en résulta, à partir du Ier Congrès de musique, une confusion dans les esprits qui devait appeler de nouvelles initiatives : parmi les plus récentes, le Congrès international du Caire du 15 au 23 décembre 1969 se veut le continuateur de celui de 1932.

La diglossie musicale arabe se trouve de nouveau au centre des préoccupations de tous : ceux qui sont attachés à la préservation du patrimoine ancien comme ceux qui, convaincus de l'universalisme du langage représenté en Occident, voudraient y rattacher la musique arabe elle-même. Les organismes officiels s'en émeuvent, puisque la Ligue des Etats arabes a réuni deux conférences pour traiter de la musique arabe : l'une à Bagdad en novembre 1964, l'autre au Maroc en 1966. Le problème est d'autant plus aigu qu'au Maghreb même les orchestres traditionnels ont déjà admis quelques types d'instruments européens et que nombre de formes vocales et instrumentales sont nettement diatoniques et présentent un cachet occidental certain, sans que l'on sache exactement s'il s'agit d'une déformation ou du maintien d'un héritage du passé. Si le Congrès du Maroc veille dans ses recommandations finales à ce que soient préservés l'usage et le caractère des instruments traditionnels classiques et populaires, il autorise toutefois l'utilisation, dans les orchestres et troupes traditionnels, des instruments à cordes de la famille du violon, susceptibles de rendre les quarts de ton. De même, il accepte l'emploi d'instruments européens à gamme tempérée dans les orchestres non traditionnels, soit pour l'exécution de genres diatoniques, soit en les adaptant, le cas échéant, aux tonalités arabes.

L'initiative la plus intéressante qui témoigne de la conscience nouvelle née dans les milieux musicaux est sans doute la création par les ministères de la Culture de certains pays arabes d'ensembles avec chœurs et orchestre composé d'instruments purement traditionnels, et dont la tâche est justement d'exécuter les différents genres de la musique classique, veillant ainsi à sa pureté et à son maintien.

C'est dans cet esprit que fut réuni le IIe Congrès international de musique arabe en décembre 1969. Une centaine de

musicologues, ethnomusicologues, théoriciens et compositeurs venus de différents pays arabes, de Turquie comme de Copenhague, Paris et Genève, d'Allemagne Fédérale et Orientale, d'Espagne, Hongrie, Roumanie, U.R.S.S. et Amérique, ont pratiquement repris les différents problèmes traités déjà par leurs aînés quelque quarante ans auparavant. La complexité des questions ne permettait pas de les résoudre en l'espace d'une semaine : comme en 1932, il s'avéra difficile de parvenir à des conclusions sûres et uniformes en matière de codification et d'unification des *Maqām*, des rythmes, ainsi que de prévoir l'avenir de la musique instrumentale. Est-il d'ailleurs souhaitable d'uniformiser à tout prix des traditions dont les nuances et les particularismes font justement le charme et la richesse ? Mais au-delà de ces questions que l'on pourrait qualifier de techniques, il s'avéra pour les participants que les problèmes inhérents à l'art musical arabe tiennent essentiellement en deux volets : comment préserver cet art classique et populaire dans ses traditions séculaires tout en le mettant en valeur ? Comment, par ailleurs, s'associer au mouvement musical universel en favorisant une nouvelle forme de musique contemporaine qui participera au patrimoine occidental sans se couper de ses sources orientales ?

Précisons que participants occidentaux et arabes partaient de positions quelque peu divergentes : pour les premiers, *Maqām*, *Muwashshaḥ*, *Taqsīm* représentent un patrimoine vénérable et doivent, en conséquence, être préservés de toute tentation d'emprunts à l'Occident. Pour les autres, au nom de quels principes voudrait-on que cette musique vivante devienne un objet de musée ? Sans venir à bout de cette différence d'optique, une conjugaison de compétences, exprimées à travers 25 communications, permit cependant d'apporter quelque clarification à la situation confuse dans laquelle se débat la musique arabe. Deux secteurs seront distingués : l'un, celui de la musique traditionnelle classique et populaire, doit être défendu contre toutes atteintes et altérations étrangères. Plusieurs recommandations finales sont faites dans ce sens, comme de « préserver le patrimoine oral contre toute tentative de déformation ou modification (XVII), recueillir les *Maqām* en usage dans les différents pays arabes (I), créer des archives sonores embrassant formes et genres des musiques savante et populaire du monde arabe et venant illustrer une encyclopédie générale et exhaustive de ces mêmes musiques » (X, XII). Dans une perspective pratique, le Congrès encourage et recommande la création, à l'exemple du Caire, d'ensembles arabes utilisant uniquement les instruments traditionnels et se consacrant à l'exécution du patrimoine ancien (V).

Mais les partisans de la modernisation se voient accorder

satisfaction avec la consécration qui est donnée par la savante assemblée au genre dit de « musique arabe évoluée » *(Mūsīqa Muṭawwara)*. On désigne par là en Egypte la nouvelle musique contemporaine de structures occidentales mais d'inspiration orientale. Sans doute ne peut-on parler de musique arabe même évoluée, mais la sensibilité du compositeur pénétré lui-même des traditions musicales de son milieu donne à son œuvre, construite selon la technique occidentale, un cachet et un style propres : on y retrouve des formules de *Maqām*, mais dans le cadre de la gamme tempérée, des fioritures, des thèmes tirés du folklore populaire arabe... Certains compositeurs vont jusqu'à introduire des jeux de *Taqsīm*, sur instrument traditionnel, venant s'intercaler dans la composition symphonique. Ainsi s'est formée, en Egypte notamment, une école où s'affirme la volonté de compositeurs décidés à s'exprimer dans un nouveau langage : Abū-Bakr Khaïrat, auteur de symphonies et d'une suite folklorique pour orchestre, et Qānūn, ʿAzīz al-Shawwān, auteur de l'opéra *ʿAntar* inspiré d'une chanson populaire égyptienne, Gamāl ʿAbd al-Raḥīm dont la sonate pour piano et violon atteste d'une maîtrise technique certaine, Sāmī Ḥāfez Moḥamed, ancien élève du Conservatoire de Paris, attentif à créer une œuvre d'opéra qui plonge ses racines dans le terroir et l'ambiance du Proche-Orient. Il est cependant significatif de retrouver plus ou moins fugitivement chez des auteurs l'atmosphère très particulière de la musique russe d'inspiration musulmane asiatique. Nous mettrons à part le cas du jeune compositeur Sulaymān Gamīl dont la sensibilité plus spécifiquement arabe puise aux sources authentiques des musiques populaires, soufis et coptes aussi bien qu'aux *Maqām* classiques. Expériences encore fluctuantes, mais qu'il serait injuste de condamner *a priori* par souci d'archaïsme, puisqu'elles peuvent ouvrir la voie à des réalisations plus riches d'avenir.

2. Le Liban. — L'on est plus perplexe face à cet autre genre d'expérience qui se traduit par des nouvelles formes de chansons de variété dont le centre de rayonnement est sans doute Beyrouth à partir des années soixante.

L'expérience se veut plus hardie et innovatrice puisqu'elle fait appel à des formes et procédés vocaux et instrumentaux plus au goût du jour, mais en fait imités en partie de l'Occident. Thèmes mélodiques comme techniques instrumentales et vocales se rapprochent davantage des nouvelles formes que

connaît la chanson de variété notamment sur le pourtour de la Méditerranée occidentale. Une certaine polyphonie — discrète il est vrai — est introduite dans le chant choral, tandis que l'orchestre d'accompagnement s'enrichit d'instruments tempérés tels que l'accordéon ou l'orgue électronique, les boîtes à rythmes, voire les synthétiseurs...

Mais les lignes générales se veulent cependant conformes aux schémas fondamentaux de la musique arabe traditionnelle : système modal inspiré du *Maqām* avec ses micro-intervalles, place aux instruments classiques dans l'orchestre, structure prosodique du type *Muwashshaḥ*. Cependant, cet art n'aurait jamais connu la vogue qui débordera largement les frontières du Liban s'il n'avait bénéficié du prestige d'une chanteuse désormais célèbre, *Fayrūz*. Avec sa voix prenante à l'extraordinaire souplesse, Fayrūz, malgré un timbre quelque peu doucereux, a su s'imposer, du vivant même d'Umm Kulsūm, comme une des plus prisées des chanteuses arabes. Il est vrai aussi que ce succès est dû en partie au talent que mettent au service de cette voix deux compositeurs libanais, les frères Raḥbānī dont l'un, ʿĀṣī, devient l'époux de Fayrūz. Anciens directeurs de la fanfare militaire libanaise, les frères Raḥbānī, tout en inaugurant un genre musical plus méditerranéen qu'arabe, puisent leurs éléments de base dans la riche et dense musique populaire du Liban. Plus tard, ils l'élargissent au domaine arabe en faisant des arrangements des chansons les plus populaires de Sayed Darwīshe. Ils inaugureront également, à l'exemple de Muḥammad ʿAbd al-Wahhāb, des compositions lyriques en forme d'opérettes, s'inspirant du folklore libanais ou des thèmes historiques arabes. Mais cette musique n'aura cependant qu'une portée plus proprement commerciale qu'artistique.

3. **L'Irak.** — S'il participe à ces mêmes traditions musicales rencontrées déjà en Egypte et en Syrie, l'Irak présente cependant certains particularismes qui confèrent à sa musique des caractères originaux. Bagdad, avec ses chanteurs et ses instruments, continue à se réclamer de l'ancienne école abbasside ; dans le domaine de la musique savante, c'est le *Maqām* qui est roi : on entend par là l'improvisation vocale, sur un rythme libre et ornementé, de textes poétiques selon le système modal ancien, avec accompagnement d'un petit orchestre d'instruments traditionnels appelé : *Tchalghī Baghdādī*. Ce dernier était naguère composé de quatre instruments : le *Santūr*, cithare trapézoïdale commune à l'Iran, et dont les soixante-douze cordes sont frappées avec deux fines baguettes ; la *Jōza*, instrument à corde frottée formé d'une grosse noix de coco, dont la sonorité est celle du *Kemantcheh*, et deux instruments de percussion : le *Dumbuk* et le *Daff*. Les *Naqqāra*, paire de petites timbales de la musique classique arabe utilisées encore en Irak dans le premier tiers de ce siècle, sont depuis tombées en désuétude. Le *Tchalghī Baghdādī*, en revanche, s'est enrichi d'autres instruments de la musique savante arabe, les *Nāy*, *ʿŪd*, *Kamān*, et même le violoncelle, sans doute à l'imitation de l'Egypte et de la Syrie.

L'interprétation du *Maqām* obéit cependant à des lois et à une technique établies par la tradition orale, celle notamment des grands maîtres du XIX^e^ siècle et de la première moitié du XX^e^. Ainsi chaque *Maqām* débute-t-il par une formule mélodique qui sert de prélude *(Taḥrīr)* et se termine par une conclusion *(Taslīm)*. Entre ces deux pôles, chanteur et orchestre développent des groupes mélodico-rythmiques dits *Miyāna* dans d'autres *Maqām* secondaires apparentés, sous condition qu'ils ne s'écartent pas de l'ambiance modale du *Maqām* dominant. Au

Maqām succède en général un divertissement au rythme mesuré et scandé qui porte le nom de *Pasta*, littéralement « lien » en persan, et qui se déroule dans le *Maqām* principal. La *Pasta* utilise le plus souvent la poésie strophique et syllabique et forme un refrain qui est repris en chœur avec accompagnement d'instruments à cordes et percussion.

Bagdad partage avec les autres centres arabes les *Maqām* fondamentaux qui sont au nombre de sept : *Rast*, *Bayāt*, *Sēh-gah*, *Ṣaba*, *Jahār-gah*, *Ḥusaynī*, *Ḥijāz*. Mais chacun de ces *Maqām* donne à son tour une série de *Maqām* secondaires dont la variété confère au *Ghinā'* irakien ce cachet qui le distingue des autres, mais le rapproche de certaines traditions turco-persanes, y compris dans les techniques vocales et instrumentales. Si l'on y ajoute ceux qu'utilise la musique populaire, nous atteignons le nombre de 90, dont une quarantaine sont familiers aux connaisseurs de musique classique et utilisés avec brio par ces chanteurs dont Bagdad continue à se glorifier. Un magistère vivant permet ainsi à l'école des rives du Tigre de maintenir les pures traditions classiques. A la tête de cette lignée de grands maîtres se tient Muḥammad al-Qubbanjī, né en 1901, celui que l'Irak considère comme le représentant le plus prestigieux des chanteurs de *Maqām* à l'époque contemporaine. Il n'a fait que reprendre le flambeau de précurseurs célèbres en leur temps, Aḥmad Zaydān (1832-1912) et Rashīd Qundarajī (1886-1945). Un de ses jeunes disciples, Nāẓim al-Ghazālī, que la mort devait emporter prématurément, excellera à son tour dans l'art du *Maqām* et apparaîtra comme le premier chanteur de l'Irak, suivi jusqu'à sa mort en 1986 par Yusuf 'Umar, tandis que Jamīl (lui aussi décédé) et Munīr Bashīr maintiennent en la renouvelant la grande tradition bagdadienne du jeu de *'Ūd*.

Musique instrumentale. — Mais c'est dans la musique instrumentale, et plus précisément l'art du *Taqsīm*, que l'Irak inaugure, à l'époque contemporaine, une renaissance qui le met au premier rang de l'audience internationale.

Deux noms sont à retenir dans la création et le développement de la nouvelle école de *'Ūd* de Bagdad : le luthier d'origine iranienne Usta 'Alī al-'Awwād, et un des maîtres du jeu de *'Ūd* : al-Sharīf Muḥyyidine Haidar, originaire de Turquie. Etablis tous deux à Bagdad, le premier inaugure une facture du *'Ūd* donnant aux cordes une sonorité moins rugueuse, tandis que Ḥaidar systématise l'accord de ces mêmes cordes dans un sens plus conforme aux *Maqām* des anciennes traditions turco-irano-irakiennes. Mais ce sont les disciples de ce

dernier, Salmān Shukr, et surtout les deux frères Jamīl et Munīr Bashīr, chrétiens originaires du nord de l'Irak, qui, en développant l'art du *Taqsīm*, redonnent au *ʿŪd* la place noble qui fut sienne aux âges d'or de la musique arabe.

Entreprenant une refonte radicale de l'esprit même de ce *Taqsīm*, Munīr Bashīr rompt avec des traditions de facilité où le *ʿŪd* n'intervenait que pour des séquences relativement courtes de divertissement, et tout au plus à l'intérieur d'un orchestre modernisé où il avait perdu sa place prééminente. Sous ses doigts, le *ʿŪd* devient l'instrument soliste de concert par excellence, tandis que le *Taqsīm*, acquérant un souffle nouveau, se transforme en une méditation quasi mystique, à l'image des improvisations des maîtres indiens du sitar. Non seulement l'art de Munīr Bashīr a fait, depuis son premier concert à Genève au printemps 1971, une entrée remarquée sur les scènes européennes, mais la discographie met désormais à la portée des auditeurs des interprétations de *Maqām* d'une haute qualité.

Moins spectaculaire, bien qu'également intéressante, est l'autre activité du maître du *ʿŪd*, relative à une promotion de la musique traditionnelle dans les milieux arabes et internationaux. Car, depuis la création, lors de la conférence tenue à Fez en avril 1969, d'une « Académie de musique » dans le cadre de la Ligue des Etats arabes, Munīr Bashīr est devenu la cheville ouvrière d'un mouvement de réhabilitation de la musique traditionnelle en même temps que de sa préservation, dont Bagdad se veut le centre de rayonnement. De fait, la capitale irakienne fut choisie comme siège permanent de l'Académie, et Munīr Bashīr nommé secrétaire général. Bagdad a pu ainsi accueillir, depuis son premier congrès en 1964, plusieurs conférences internationales de la musique arabe dont les actes constituent tout un programme pour l'avenir. Mais cet avenir dépendra moins de ces savantes assemblées que de la pratique quotidienne et vivante des créateurs et interprètes qui, seuls, le détermineront. Nous retrouvons ici le problème même qui se posait à l'époque abbasside.

4. **Péninsule et Golfe arabiques.** — Si la Péninsule arabique participe, à l'époque contemporaine, aux usages du *Ghinā'* communs à l'ensemble de l'aire arabophone, elle a néanmoins gardé, surtout dans ses parties est et sud-est, des traditions poético-musicales propres marquées par un double héritage :

a) l'un venu du désert même et qu'on pourrait qualifier de « bédouin », qu'il soit le fait de Bédouins nomades, semi-sédentarisés ou sédentarisés ; il est authentiquement arabe ;

b) l'autre régional, fruit des influences et interactions des

cultures environnantes (africaine, iranienne, indienne...) dont le produit est cette synthèse spécifique appelée aujourd'hui musique traditionnelle du Golfe.

Synthèse donc, et non pas juxtaposition ou mélange hybride. Car, au-delà de la diversité des expressions musicales engendrées par les migrations, les invasions, la pénétration et la cohabitation d'ethnies différentes, le sceau de l'Islam et de la langue arabe a très tôt donné à l'ensemble de ces traditions le fondement d'unité dans la diversité qui est le propre des civilisations humaines les plus riches. L'arabisation par la langue demeure en tout cas la caractéristique d'homogénéité la plus constante. Car, même s'il subsiste encore aujourd'hui des traditions musicales ethniques telles que le cycle de la *Ṭanbūra (Zār)* appartenant aux seuls Noirs d'Afrique, ou les chants et danses de groupes indo-iraniens comme ceux du cycle du *Hubbān*, la majeure partie des autres traditions musicales est le fruit d'une assimilation, voire d'une intégration propre à la région.

Mais s'il est relativement facile de retracer les grandes étapes du passé historique de la Péninsule, surtout depuis l'apparition de l'Islam, il n'est pas possible, faute de documents, de reconstituer même approximativement l'histoire des origines et de l'évolution de sa musique traditionnelle, ni surtout des différents courants d'influence subis au cours des âges. Cette histoire se confond dès lors avec celle plus générale de la musique arabe décrite dans le chapitre premier.

Il est encore plus malaisé de tracer une ligne de séparation entre musique savante et populaire, tant les critères de différenciation risqueraient d'être subjectifs ou simplement inadéquats. Nous sommes dans une aire géo-culturelle où culture bédouine et civilisation citadine sont trop proches de leurs sources communes, celles du nomadisme, pour qu'on puisse leur appliquer des distinguos savants extérieurs à leur génie propre. Tout au plus pourrons-nous réserver, au chapitre suivant, la rubrique consacrée à la chanson d'essence bédouine, et évoquer ici ce qui, surtout dans le Golfe, est communément considéré comme appartenant à une tradition classique, le *Ṣōṭ*. « *Al-Ṣōṭ* » *(class.* « *Ṣawt* »*)*. — La thèse la plus séduisante des milieux musicaux du Golfe arabique voudrait rattacher ce genre, tel qu'il est pratiqué aujourd'hui, à l'ancienne musique classique arabe du *Ṣawt* mentionnée entre autres à chaque page du *Kitāb al-Aghānī (Livre des chants)* d'Abū al-Faraj al-Isfahānī (1).

Des historiens plus critiques, connaissant les particularités

(1) Cf. Aḥmad 'Alī, *Al-Mūsīquā wa al-Ghinā' Fī al-Kuwait (La musique et le chant à Koweit)*, Kuwait, 1980.

du *Ṣōṭ* chanté dans les principaux pays du Golfe, et surtout conscients de sa pratique relativement récente, pencheraient pour des origines mélodiques et rythmiques extra-arabes (1). Pour l'ethnomusicologue, le *Ṣōṭ*, bien que poésie chantée en arabe classique et accompagnée de l'instrument savant par excellence, le *ʿŪd*, comporte des particularités rythmiques et mélodiques trahissant des influences étrangères à l'aire musicale arabe, et vraisemblablement irano-indiennes, voire africaines.

Le témoignage de ceux qui ont pu remonter à l'origine du *Ṣōṭ* dans le Golfe, parce que praticiens ou témoins de sa naissance, est assez net : le créateur du genre est un poète-musicien bien connu : ʿAbdallah Muḥammad al-Faraj (1836-1903), originaire de Koweit. Le rôle précurseur de Faraj touche même l'introduction du *ʿŪd* classique comme instrument d'accompagnement. Non seulement sa diffusion ne remonte pas au-delà de la fin du siècle dernier, mais, selon les témoignages de certains anciens, son importation sous la forme du *ʿŪd* arabe proprement dit est de date récente : « ... C'est le *ʿŪd* indien, fait d'un morceau de bois entier, qui était connu à l'époque (de Faraj)... Certains Koweitiens ont continué à jouer de ce *ʿŪd* — apporté par des marins depuis l'Inde — jusqu'aux années trente. Quand le *ʿŪd* indien disparut des souks, le *ʿŪd* appelé *Shāmī*, par référence à la Syrie, se répandit... » (2).

Si la pénétration récente du *ʿŪd* arabe (de Syrie) est intéressante à noter, plus déterminant à souligner ici est le milieu ambiant où ʿAbdallah al-Faraj a puisé son inspiration et dont il a sans doute subi les influences. Il s'agit en fait de Bombay, grande cité portuaire du sous-continent, dont on connaît l'importance comme plaque tournante des relations maritimes de l'océan Indien, notamment en direction de l'Arabie méridionale et orientale. Or ʿAbdallah al-Faraj, héritier d'une riche famille marchande émigrée à Bombay, fut éduqué « dans les écoles de l'Inde ». Mais c'est là aussi qu'il « fréquenta les milieux musicaux d'une relativement nombreuse colonie de Yéménites... Très amateurs de musique *(Ṭarab)* et ne s'étant pas beaucoup mêlés à des nations étrangères, ils avaient conservé la pureté des traditions depuis l'époque abbasside... ».

L'hypothèse est séduisante, mais non concluante eu égard à notre connaissance actuelle du chant yéménite. On n'est autorisé à parler de ressemblance ou d'affinités vocales et mélodiques que dans un sens très large. Ces mêmes affinités existent avec d'autres musiques de l'aire arabophone et même

(1) *Ibid.*, Préface de Aḥmad al-Bishr al-Rūmī, p. 5-7.
(2) Selon les termes mêmes de Aḥmad al-Bishr al-Rūmī, *loc. cit.*, p. 7.

avec les chants de l'Inde. Seule reste valable une présentation de quelques traits fondamentaux de la musique du *Ṣōṭ*, devenu un patrimoine caractéristique du Golfe, notamment à Koweit et Bahrein.

Détaché de son support mélodique et rythmique, le texte du *Ṣōṭ* — écrit en arabe littéral — suit le modèle de la *Qaṣīda* : juxtaposition de vers quantitatifs avec césure et monorime, métrique de type traditionnel. D'autres particularités rapprocheraient davantage le *Ṣōṭ* du *Muwashshaḥ* : style prosodique et construction syntaxique simple, clichés stéréotypés assez communs, métrique davantage destinée au chant, thématique d'ordre introspectif où prédomine la description amoureuse *(Ghazal)* et qui n'est liée à aucune fonction sociale si ce n'est celle de divertissement. Le cadre du *Ṣōṭ* est en fait ces réunions masculines *(Diwāniyya)*, sorte de cénacles où se produisent écrivains, poètes et musiciens.

Tout en étant essentiellement vocale, la musique du *Ṣōṭ* réunit les éléments d'une expression diversifiée où se retrouvent le chant, l'accompagnement instrumental et rythmique, ainsi que la danse.

Le rôle primordial revient au chanteur-musicien dont la longue initiation auprès de maîtres réputés a fait le gardien et l'artisan vénéré de l'art du *Ṣōṭ* : il doit exceller autant dans le *Ghinā'*, grâce à une voix exceptionnelle, que par ses compétences d'instrumentiste : non seulement il s'accompagne du *'Ūd*, mais il improvise des *Taqsīm* au gré de l'inspiration du moment.

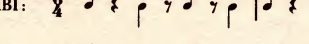
Mais la partie *Ghinā'* devient également collégiale dans la mesure où le *Mughannī* (chanteur-interprète) est accompagné par un groupe (masculin en général) qui ponctue le *Ṣōṭ* de reprises, sous forme de refrains et de claquements de mains *(Ṣafga)* collectifs destinés à marquer les rythmes. Ces *Ṣafga* ont ceci de particulier qu'ils prennent une forme responsoriale, alternant contretemps et dédoublement du premier tempo. Il faut y ajouter les mouvements de danse, exécutés également par des hommes et esquissés selon des règles précises.

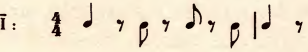
Le *Ṣōṭ* comporte une succession de schémas mélodico-rythmiques formant un cycle, ce qui le rattacherait aux genres connus du *Samā'* proche-oriental et de la *Nawba* maghrébine ; ces formes de suite comportent en effet une introduction de *Taqsīm* sur le *'Ūd* dans le style classique, et un récitatif au rythme libre préparant ce qui est au cœur même du *Ṣōṭ* : le couplet — *Muwashshaḥ*. Le rythme mesuré introduit par les percussions du *Mirwās* sert de support à la partie vocale collégiale plus spécifique du genre : de courtes phrases mélodiques restant souvent en suspens découpent le couplet dont la dernière partie servira de refrain.

Si la structure mélodique est homophonique et modale, la question de savoir si on peut la rattacher aux *Maqām* classiques arabes — comme le font systématiquement les musicologues arabes — reste ouverte. En dehors de tout préalable, il ne semble pas possible d'établir une telle identification, du moins pour la partie vocale : ni la succession des intervalles et micro-intervalles du tétracorde propre à chaque *Maqām*, ni l'agencement et la succession des formules mélodico-rythmiques de celui-ci ne se retrouvent dans le déroulement du *Ṣōṭ* qui suit ses propres schémas : on s'y trouve devant une composition quelque peu hybride où le *ʿŪd* suit les modèles d'un *Maqām* classique déterminé, pendant que la voix s'en évade et ne s'y conforme que de façon approximative, provoquant ainsi la juxtaposition de deux structures modales distinctes.

Le mode d'exécution avec ses intonations, ses ornements, son phrasé, de même que la technique vocale du *Mughannī* s'écartent donc notablement de la pratique des chanteurs classiques arabes contemporains. Et c'est dans le cadre de l'aire géoculturelle du Golfe et de la mer d'Oman qu'il faut sans doute situer la musique du *Ṣōṭ* : une fois encore, les milieux cosmopolites de Bombay avec son importante colonie de Yéménites, où vécut ʿAbdallah al-Faraj, pourraient donner la clé de certaines affinités.

Quant aux arguments que l'on pourrait tirer des appellations données aux différents *Ṣōṭ* : *Shāmī* (syrien), *ʿArabī* (arabe), *Yamānī* (yéménite), et même *Baḥraīnī* (de Bahrein), ils concernent plutôt des variantes de construction prosodique ou mélodique, de modes d'exécution, de succession de mouvements, que des indications touchant les origines de ces variantes : on ne connaît d'équivalent du *Ṣōṭ* ni en Syrie ni en Arabie, alors qu'il apparaît comme un genre spécifique du Golfe, et plus limitativement encore de Koweit et de Bahrein ; le principal élément distinctif dans la pratique actuelle est son rythme transcrit ici selon un schéma simplifié :

ṢŌṬ ʿARABĪ : 

ṢŌṬ SHĀMĪ : 

L'influence du *Ṣōṭ* paraît toutefois s'être étendue à l'ensemble de l'Arabie méridionale, au Yémen notamment, par le truchement des marins-chanteurs fréquentant les ports d'Aden et de Mukalla, ainsi que par le commerce de disques devenu pros-

père au lendemain de la deuxième guerre mondiale. Les entreprises « Baidaphone » et « Odéon » n'ont pas peu contribué à créer entre les pays arabes, même les plus isolés, un courant d'échanges fait d'influences dont il devient difficile de préciser les origines. Et le relais est désormais assuré par le commerce des cassettes.

5. **Le Yémen.** — Terre de vieille civilisation, le Yémen avait pourtant cultivé pendant des siècles un art du *Ghinā'* qui lui était propre : le chant *San'ānī*, du nom de son antique cité, San'ā. Il possédait même son propre *'Ūd*, qui rappelle par sa facture l'ancien *Mizhar* de l'époque classique. Aujourd'hui encore à San'ā, le *Ghinā'* se déroule selon un mode qui demeure assez original : accompagné du *'Ūd*, le chanteur développe deux formes : le *Muṭawwal*, chant long lié à la *Qaṣīda*, et le *Sarī'*, chant scandé aux rythmes syncopés qui est principalement destiné à accompagner la danse.

Le Yémen du Sud, avec sa cité portuaire cosmopolite Aden, a plus nettement subi les influences égyptiennes. Pourtant, Aden a attaché son nom à un rythme ternaire spécifique dit : *Iqā' 'Adanī*, qui connaît une grande vogue dans l'ensemble de l'Est et du Sud-Est arabiques.

6. **Le Maghreb.** — En passant à l'autre extrémité du monde arabe, au Maghreb, on pourrait constater que les grands genres classiques du *Ghinā'* s'y sont maintenus dans leur teneur générale, présentant des variantes qui reflètent tantôt des influences locales ou régionales, tantôt des vestiges de ce qu'il est convenu d'appeler l'ancienne musique arabo-andalouse de l'Espagne musulmane. Dans ce domaine, c'est le *Muwashshaḥ* sous ses différentes formes qui demeure le genre le plus pratiqué et le plus apprécié. Il est représenté dans la *Nawba* (Nouba) qu'on a

voulu traduire par « suite », et qui est une composition instrumentale et vocale se déroulant selon un ordre établi et des règles rythmiques et modales précises. Dans ce système modal se retrouvent quelques-uns des principaux *Maqām* orientaux mais sous des appellations différentes : cette divergence dans la nomenclature terminologique est assez déroutante si l'on s'attache surtout à la texture même de la ligne mélodique selon la pratique des artistes eux-mêmes.

L'Ordre de la *Nawba* est schématiquement le suivant : l'orchestre où, contrairement à l'Orient, entrent des instruments occidentaux, exécute un premier mouvement rappelant le *Basheraf* par sa structure : *Istiftāḥ*, *Mishalya* au Maroc (prélude), *Mṣaddar* (développement), *Ṭawq al-Mṣaddar*, *Silsila* (1er et 2e répons), *Khatm*, ou *Khlās* en Algérie (final). Après les répons viennent s'intercaler les chants de solo et chœur selon un cycle rythmique représenté dans une suite de *Bṭayḥī* et de *Barouel* (voir exemples musicaux). En outre, chaque mouvement instrumental ou vocal connaît en fin d'exécution une accélération rythmique dite *Mṣarraf* et qui est destinée à préparer l'entrée de la pièce suivante : ainsi chaque rythme et *Maqām* de la *Nawba* peut en pratique comporter le *Mṣarraf*, comme en période classique il pouvait être transformé en rythme *Mākhūrī*.

La *Nawba* se conforme également aux *Maqām* classiques. Bâtie sur un *Maqām* principal qui la détermine, elle enchaîne plusieurs *Maqām* qui sont autant de variations modales : la pratique pousse cependant chanteurs et virtuoses à s'en tenir à l'unité de *Maqām* donnant ainsi à chaque *Nawba* son caractère propre et exclusif. Constituée au Moyen Age en 24 *Nawba* qui représentaient les 24 *Maqām* classiques, ceux-ci sont actuellement réduits à une dizaine parmi lesquels *Nawba-t*

al-Dhīl, la plus répandue, jouit de faveurs particulières.

La forme littéraire du *Muwashshaḥ*, elle, est construite selon des mètres de 5, 6, 7, 8 syllabes à la manière de la musique populaire d'Orient. D'ailleurs, le *Muwashshaḥ* se présente en Tunisie et en Algérie sous une forme popularisée qui a pris le nom de *Ma'lūf* et se chante le plus souvent en arabe dialectal. Il s'est même créé à Constantine une école de *Ma'lūf* pour maintenir vivante cette tradition.

Notons enfin qu'une divergence notable sépare le système tonal et modal dans chacune de ces deux zones : alors qu'en Orient la gamme naturelle est basée sur les unités de trois quarts de ton, la musique maghrébine se rapproche plus nettement de la gamme tempérée occidentale. Autre différence : Le système modal oriental est essentiellement fait de combinaisons et de mélanges de formules mélodiques empruntées aux différents *Maqām*, alors qu'au Maghreb la *Nawba* s'en tient davantage à l'unité de *Maqām* et de plus en plus même à celle de l'*Iqā'*. On peut en dire autant des fioritures et autres arabesques vocales et instrumentales dont les artistes orientaux font un usage parfois abusif tranchant ainsi avec la simplicité et la sobriété de la ligne mélodique chez les Maghrébins : la sensibilité des uns et des autres réagit d'ailleurs différemment à ces deux expressions de l'art musical arabe : les subtilités et les riches couleurs du *Ghinā'* oriental déroutent parfois les Maghrébins alors que les lignes dépouillées de la *Nawba* donnent l'impression de monotonie aux Orientaux. Selon l'optique historique, on peut évidemment en tirer des conclusions différentes quant aux causes profondes de ces apparentes anomalies.

CHAPITRE IV

LA MUSIQUE POPULAIRE

Parent pauvre du domaine artistique arabe, la musique populaire ne s'est vu donner droit de cité qu'au Ier Congrès international de musique arabe en 1932, lorsque l'attention fut attirée à la fois sur son existence et son intérêt :

« La commission des enregistrements », disait une des résolutions finales, « a décidé d'indiquer l'intérêt que lui semblent présenter la musique campagnarde et les chants liés à la vie de chaque jour. Au-delà de la musique raffinée des cités, existent des musiques simples : chants de travail, de bateliers, berceuses, cris de rues... Ces chants sont souvent mal connus. Avec l'évolution rapide actuelle, ils risquent de se perdre. Ils n'offrent pas seulement l'intérêt d'être d'ancienne tradition nationale : par leur archaïsme ils peuvent permettre de mieux comprendre la musique classique... »

C'est qu'auprès des musicologues et théoriciens, qu'ils soient Arabes ou même Occidentaux, certaines préventions avaient jusqu'alors entouré toute étude systématique de cette autre forme du patrimoine arabe. Selon une tradition reçue, la musique dite populaire n'était en fait qu'une forme déviée et viciée de l'ancienne musique classique : une sorte de vulgarisation d'une œuvre savante à l'usage du peuple illettré. Ainsi en avait-on d'ailleurs, et jusqu'à une époque assez récente, jugé des différents dialectes par rapport à la langue classique. Une autre

tendance consistait à considérer la musique populaire, de même que les parlers, comme une manifestation locale ou régionale tardive des traditions musicales autochtones, ayant en fait peu de rapports avec les origines de la musique classique. Or, nous nous sommes justement demandé, à propos de la genèse même du chant classique, si musiques classique et populaire ne remonteraient pas à un passé identique et commun, sans que l'on puisse donner la priorité ou l'antériorité à l'une ou l'autre ? Il semble qu'ici aussi un certain parallèle anachronique établi sur le modèle européen ait faussé le problème.

I. — La dualité du langage musical arabe

Rappelons une fois de plus qu'en Occident, avec l'apparition et le développement de la polyphonie et de l'harmonie classiques, le chant populaire se sépare progressivement et très nettement d'un art plus savant et raffiné commun à la fois aux classes lettrées et aux centres urbains. Ainsi, selon la distinction de Julien Tiersot, « la chanson resta le domaine des paysans, tandis que la musique savante fut réservée aux classes élevées et éclairées... ». Mais le chant populaire, en raison des conditions socio-culturelles, n'ayant pas comme en Orient une vie propre, se figea en des formules stéréotypées, devenant ainsi, avec tous les vestiges du passé, partie du patrimoine folklorique de chaque pays, de chaque contrée ou de chaque groupe ethnique.

En Orient arabe où le chant et la poésie populaires conservent une vie distincte de la musique et de la poésie dites classiques ou savantes, il est difficile de préciser historiquement comment et à quel moment s'est faite la séparation, ou même s'il y a eu véritable séparation.

Sans doute le langage musical arabe, après l'apparition de l'Islam, a-t-il, comme il a été dit précédemment, évolué dans

un double sens sous les influences des anciens arts byzantin et persan. C'est ainsi que se constitua progressivement, surtout à la cour des Califes et dans les grandes cités, Bagdad, Damas, Le Caire et Cordoue, une musique de plus en plus élaborée qui s'écarta du chant rudimentaire des Bédouins, tandis que, s'implantant en milieu rural, celui-ci s'assimilait les formes autochtones. Figé dans sa simplicité, sa rudesse et sa monotonie, le chant populaire demeura étranger à toutes les évolutions du langage citadin ; mais, plus proche de la vie quotidienne, il choisit comme moyen d'expression exclusif la langue vulgaire ou les parlers vivants de chaque région ou de chaque localité *(Zajal)*.

Ainsi se forma, au long des siècles, cette diglossie à la fois littéraire et musicale qui caractérise la culture arabe.

Mais, en dépit de cette diglossie, les frontières entre les deux modes d'expression restent extrêmement imprécises et difficiles à délimiter, même pour les initiés. Le phénomène peut être remarqué jusqu'à nos jours où les deux langages musicaux savant et populaire, non seulement coexistent mais se mêlent en une synthèse harmonieuse. Cette interpénétration peut parfois prendre une forme particulière qu'il est intéressant d'observer dans le monde arabe d'aujourd'hui : il semble en effet qu'une sorte de nostalgie ramène vers les sources de la musique populaire du désert ou de la campagne certains artistes classiques qui cherchent à puiser leur inspiration dans le patrimoine bédouin ou rural : la remise en vogue d'un certain folklore d'allure bédouine, valable également pour les formes linguistiques, est un des phénomènes les plus marquants de la renaissance musicale arabe.

Pourrait-on parler d'origines identiques pour les deux langages ? Sans doute, les chroniqueurs et historiens arabes de la musique n'ont fait le plus souvent qu'une distinction implicite entre les arts musicaux savant et populaire : dans l'analyse des origines, la musique est considérée par eux comme un tout. C'est ainsi que, recherchant les sources premières ils ont, comme il a été dit plus haut, parlé du *Ḥidā'* ou mélopée du chamelier en tant que première forme musicale d'Arabie. Nous savons par ailleurs que l'époque anté-islamique a connu différentes autres formes de folklore du désert : *al-Ghazal*, chant d'amour ; *al-Hijā'*, satire ; *al-Madḥ*, panégyrique ; *al-Ḥamās*, chant de guerre ; *al-Rithā*, lamentations funéraires plus particulièrement réservées aux femmes.

Mais, de même que ce fond primitif, qui paraît avoir comporté deux visages, élaboré et populaire, a nettement évolué vers des formes savantes au contact de traditions musicales venues des différentes parties du futur empire musulman, de même il est permis de croire que la première mélopée du Bédouin

se développa au contact de chants régionaux d'inspirations diverses, rencontrés au hasard des groupements ethniques et religieux de l'Orient et du bassin méditerranéen.

En ce qui touche plus particulièrement les chants populaires d'expression arabe, ce point ne saurait être développé ici. Il suffit d'y remarquer que la rencontre de ce que nous croyons être le premier noyau des chants d'Arabie avec les musiques populaires chrétiennes syriaque et chaldéenne, hébraïque, persane, turkmène... a vraisemblablement aidé à une osmose dont les résultats subsistent jusqu'à nos jours. Ainsi, pour ne parler que d'un trait général et fondamental, nous pouvons observer que, dans le chant classique, la métrique est quantitative, avec accent tonique long ou bref sur un rythme épousant les contours d'ensemble de la *Qaṣīda*, alors que l'unité fondamentale du chant populaire est la strophe ou le couplet-quatrain essentiellement basé sur le nombre de syllabes : cette forme se retrouve chez tous les groupements ethniques du Proche-Orient : Arabes, Araméens, Kurdes, Turkmènes, Iraniens...

Ces origines à la fois communes et diverses posent le problème des lignes de démarcation qui se sont en fait dessinées entre les deux modes d'expression. Malgré une interpénétration qui rend très ardue toute tentative de classification systématique, il paraît nécessaire d'établir des critères de séparation si l'on veut éviter de graves erreurs dans l'attribution des sources et l'interprétation de l'expression mélodique et poétique.

II. — Les caractères

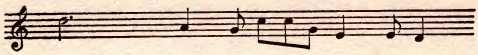
La musique populaire arabe partage avec la musique savante certaines particularités fondamentales que nous avons reconnues comme étant les caractéristiques de l'aire géographique et culturelle du monde arabo-musulman. C'est ainsi qu'elle est essentiellement mélodique et homophonique. Cette homophonie est cependant à comprendre dans ce sens spécial qu'elle s'oppose à la polyphonie classique. On pourrait en revanche observer une certaine polyphonie spontanée dans la musique populaire arabe, bien que les ethnomusicologues

n'aient pas cru devoir jusqu'ici faire entrer celle-ci dans l'aire des polyphonies naturelles. C'est ainsi que nous pouvons relever le cas d'une harmonie archaïque dans l'usage fréquent d'une pédale soutenue à la manière de l'ison byzantin, ou d'un bourdon instrumental ou vocal, de même que sont fréquents les exemples de paraphonie et plus communément encore d'hétérophonie. Dans une région particulièrement riche en traditions folkloriques issues de hautes cultures régionales, le Sud-Est arabique sur le golfe d'Oman, on peut relever, notamment dans les chants des pêcheurs de perles, des formes archaïques qui se trouvent être à la base même de la polyphonie : canons, lignes mélodiques se chevauchant en style contrapuntique, superposition d'une mélopée en solo sur un air exécuté par le chœur, etc., autant d'éléments nouveaux qui rendent les musiques populaires d'expression arabe dignes d'être mieux étudiées et approfondies.

Si le chant populaire a d'autres points communs avec le *Ghinā'* classique, tels que l'usage d'une gamme naturelle et des intervalles qui se situent entre le ton et le demi-ton, parfois même imperceptiblement inférieurs au demi-ton, il échappe pourtant à toutes les lois tonales et modales que nous avons reconnues à la musique savante. Ainsi cette musique populaire ne suit-elle pas les règles des *Maqām*, alors qu'elle paraît nettement modale : dans sa forme la plus archaïque, la musique psalmodiée ou la mélopée du Bédouin, elle est essentiellement « tritonique » du fait que sa tessiture mélodique est comprise dans un intervalle de tierce. Celle-ci n'est d'ailleurs systématiquement ni majeure ni mineure, mais indifféremment l'une ou l'autre, à moins qu'elle ne se situe entre les deux. Sur cette tierce de base viennent cependant se greffer une ou deux notes accessoires : la mélodie s'étend alors sur un ambitus de quarte ou tout au plus de quinte.

Mais cette « tétratonie » ou « pentatonie » est tout à fait différente de la succession des tétracordes qui caractérisent le *Maqām* classique, de même qu'elle se distingue de la gamme pentatonique issue de certaines aires ethnomusicologiques : elle est, en effet, constituée de rapports continus formant davantage une quinte indépendante appartenant à une échelle donnée. Il faut cependant signaler des exemples de musique pentatonique — au sens consacré du terme — dans la région sud-est arabique : mais ceux-ci sont dus principalement à des groupes de musiciens arabes d'origine africaine.

Exemple :



La musique populaire peut être exclusivement vocale, comme dans le chant savant : chant du Coran, Adhān, chants de mosquée et certaines formes de mélopée, ou comporter un accompagnement instrumental rudimentaire exécuté sur le *Rabāb* dont le rôle est alors de soutenir la mélopée ou la poésie chantée. Mais il peut, dans des genres plus complexes et structurés, telles les musiques liées à la danse, faire appel à une gamme d'instruments plus riche que celle de la musique classique, comme il sera dit plus loin. A cet égard, nous pouvons dire que la musique populaire est plus intimement associée à la danse que la musique classique : d'où la variété des instruments appartenant en propre à la musique populaire, comme aussi les rythmes et les genres qui la caractérisent.

III. — Les genres

Il serait long d'évoquer ici les différents genres des musiques populaires d'expression arabe : il

suffit de signaler que l'on y retrouve d'abord les manifestations communes au folklore universel : berceuses, chansons enfantines, de travail, chants rituels ou de caractère social, poésie épique, chants de guerre.

Mais il est un caractère permanent qui marque d'une empreinte profonde la musique populaire arabe : c'est une association structurelle entre la parole et le chant, le vers et la mélodie. L'on peut même observer que ses formes archaïques et les mieux préservées sont essentiellement de la poésie chantée ou psalmodiée où la mélodie n'intervient que comme support de la parole qu'elle ponctue et clarifie : sans doute s'adresse-t-elle à la sensibilité mais aussi à la mémoire dont le rôle essentiel n'est plus à démontrer dans le domaine des civilisations orales. Cette association demeure toutefois extrêmement mouvante puisque, dans les chants liés à la danse, c'est le rythme qui paraît tenir le rôle de la parole : celle-ci n'a plus alors qu'une valeur d'auxiliaire. Le genre type de cette construction poésie-chant est représenté par ce qui nous ramène aux origines lointaines de la musique arabe, la chanson d'essence bédouine.

Le fonds bédouin. — Il y a tout lieu de croire que la vieille cantillation bédouine mentionnée par les anciennes chroniques arabes s'est perpétuée à travers une forme traditionnelle pratiquée encore aujourd'hui par les Bédouins : la chanson *Nabaṭī*. Ainsi désigne-t-on la poésie en parler bédouin, dans l'Arabie contemporaine. C'est en *Nabaṭī* que se déroule la cantillation ou la mélopée du *Shā'er*, accompagnée ou non de la *Rabāba*. Elle se présente soit sous forme de simple récitatif appelé *Massḥūb* (ou *Jarrat Massḥūb*), soit dans des chansons mesurées groupées autour des trois principaux genres : le *Ḥadū* (dit aussi *Hjeini*), la *'Arḍa*, chant de guerre, et le *Sāmrī*, cycle de chants syllabiques destinés

aux réjouissances et plus propres aux Bédouins sédentarisés.

a) *Ḥadū* : Après avoir été le chant du chamelier, le *Ḥadū* (class. *Ḥidā'*) semble avoir donné son nom aux chants de guerre, comme l'atteste au début du XIX^e^ siècle l'un des meilleurs explorateurs de l'Arabie, le Suisse Johann-Ludwig Burckhardt : « ... Le chant de guerre des Arabes se nomme *Hadou* (trans. auteur) ... Si une tribu marche contre un ennemi, la première ligne est composée de cavaliers que suivent les méharistes, et les Bédouins à pied forment l'arrière-garde, armés de bâtons, de lances, *kolongs*, etc. Si l'ennemi est proche, les fantassins accélèrent leur allure, et souvent courent pour rejoindre les colonnes avancées. En cette occasion ils chantent le célèbre *hadou*... » (1). Notre voyageur précise en même temps que le *hadou* continue d'être le chant du chamelier dans ses longues marches du désert.

Le *Ḥadū* primitif du chamelier a conservé son caractère originel dans un genre également commun aux Bédouins de toute la Péninsule : le *Hjeini*. J.-L. Burckhardt le présente comme le chant d'amour national des Bédouins. En fait, ses thèmes sont variés et traitent aussi bien d'amour que des hauts faits du *ghazou*, selon les circonstances et l'humeur du *Shā'er* lui-même. Mais le trait fondamental du *Hjeini* reste son rythme — assez souvent ternaire — sur une poésie syllabique. En général, il s'accompagne de la *Rabāba* sans percussion. De même, il se présente en de nombreuses variantes selon les localités et les appartenances tribales ou claniques.

b) *ʿArḍa* : Une place à part doit être donnée à un genre qui, certes, appartient au cycle bédouin du *Ḥadū* tel que décrit par Burckhardt, mais fait partie, à l'époque contemporaine, des traditions poético-musicales à la fois des Bédouins et des sédentaires dans l'ensemble de la Péninsule. C'est la *ʿArḍa*.

Il y a unanimité, aussi bien chez les voyageurs et explorateurs occidentaux que chez les auteurs arabes contemporains, pour considérer la *ʿArḍa* comme le chant de guerre par excellence des Arabes. Cette classification d'un des genres les plus généralisés fut sans doute suggérée, encore au début de ce siècle, par les gestes et armes qui en accompagnaient l'exécution. Mais nous nous trouvons désormais devant le cas d'un transfert de fonction dicté par l'évolution moderne. Car le spectacle actuel de la *ʿArḍa* paraît avoir déplacé l'usage traditionnel de ce chant. Des bâtons ont le plus souvent remplacé sabres, boucliers et fusils. On ne les retrouve que dans certaines

(1) J.-L. Burckhardt, *Notes on the Bedouins and Wahabys*, 2 vol., London, H. Colburn and R. Bentley, 1831, p. 86-87.

ʿArāḍa solennelles exécutées par les membres des grandes familles monarchiques à l'occasion des fêtes, ou par un ou autre jeune adolescent se joignant au groupe des chanteurs, manifestement pour la simple parade. De même les gestes des vainqueurs et vaincus se limitent principalement à ces mouvements de danse que les chanteurs exécutent en deux rangs placés face à face, qui tantôt se rapprochent, tantôt s'écartent. Les critères que l'on pourrait solliciter de la mélodie et du texte sont encore plus décevants. Le chant exécuté sur un rythme plutôt lent ne présente aucun des caractères que l'on pourrait qualifier de guerriers, mais semblerait plus propre à des supplications de type religieux. Quant aux textes, s'il s'y retrouve ici et là quelques allusions aux faits de guerre ou au panégyrique du chef-héros, il exprime le plus souvent des sentiments de détresse personnelle, à moins qu'il ne constitue simplement une prière adressée à Allah.

c) *Sāmrī* (pl. *Masāmir*) : Plus spécifique du fonds bédouin apparaît le *Sāmrī*. L'étymologie du terme *Samīr* désignerait le poète ou chanteur animant ces assemblées nocturnes, fréquentes bien sûr dans le désert.

Cette coutume des soirées poétiques et musicales se déroulant le plus souvent dans le *Majlis* du chef ou d'un notable a été rapportée de longue date par tous ceux qui ont pénétré en Arabie, fréquenté les tribus bédouines et vécu plus ou moins longtemps sous la tente.

Dans la tradition ancienne, celle-là même notée par les voyageurs du XIX^e^ siècle, le *Sāmrī* est constitué de chants féminins exécutés lors des réjouissances : « Les femmes se rassemblent le soir dans un coin proche, derrière les tentes. Elles se divisent en deux chœurs composés chacun de six, huit ou dix d'entre elles. Un groupe entonne le chant et les autres le répètent en alternant... » Il est intéressant de noter ici le caractère responsorial du chant, et le procédé selon lequel chaque vers est répété cinq ou six fois par le premier chœur, puis repris par l'autre, le dernier vers servant de refrain. Celui-ci comporte le nom d'un chef ou d'un héros qui change selon les circonstances.

Mais assez vite le *Sāmrī* ne reste plus l'apanage des femmes. Il est aussi bien exécuté par de jeunes hommes ou en groupe mixte. De plus, il s'accompagne de mouvements rythmés ou de danses.

Traditionnellement aussi, le *Sāmrī* se présente comme le genre poético-musical le plus répandu dans le désert, et ce chez tous les Bédouins depuis le Sinaï jusqu'à l'Arabie orientale et méridionale. J.-L. Burckhardt nous donne même un exemple de *Masāmir* maghrébins, ce qui atteste sa pérennité dans l'ensemble de l'aire bédouine. Avec cette nuance que le

Sāmrī bédouin et traditionnel revêt diverses formes à la fois de mélodie et de rythme selon les tribus ou provinces, au point que « ... presque chaque tribu diffère dans la manière de les chanter... ».

La tradition régionale orale d'aujourd'hui attribue la paternité du *Sāmrī* à l'Arabie saoudite. On tiendrait même pour certain que cette tradition a pénétré dans le Golfe avec la migration des Bédouins appartenant à la tribu des *Dawāsir* (habitants de Wādī al-Dawāsir), et sédentarisés le long de ses rivages. Mais, plus que d'un genre, il s'agit ici d'un cycle de chants, poésies et rythmes auquel s'applique d'une façon très large le terme générique de *Sāmrī*. Aujourd'hui comme au XIX^e^ siècle, il existe une grande variété de *Sāmrī* — du moins quant aux formes mélodiques et rythmiques — selon les lieux géographiques, les milieux sociaux et ethniques, comme également les auteurs modernes, poètes et compositeurs, qui s'en sont emparés pour en redonner des versions dites évoluées *(Muṭawwara)* plus conformes au goût des milieux citadinisés.

L'élément fondamental commun demeure son caractère collégial déjà attesté par les anciens voyageurs, avec les modes d'exécution collective et les mouvements de danse qui le caractérisent.

Si nous prenons en considération ces rapports de la poésie et de la mélodie qui président à l'ensemble des chants populaires d'expression arabe, il est possible, en schématisant, de les classer en deux catégories distinctes :

1) Le chant que l'on pourrait appeler « long », faute d'une terminologie appropriée : c'est la mélopée où le vers, en général, se déroule selon un mètre long et une rythmique imprécise et souvent inégale : le temps mesuré à la manière de la musique occidentale est en principe inconnu de ce genre. La mélodie en est caractérisée par l'emploi de mélismes et un rythme libre. Elle est presque exclusivement exécutée en solo sans accompagnement, ou tout au plus soutenue par un instrument archaïque, *Rabāb* ou flûte de roseau. En dehors d'un cadre stéréotypé traditionnel, cette mélodie offre un domaine vaste à l'improvisation ;

2) Le chant qu'on nommerait « syllabique » et dont la forme littéraire est caractérisée par la structure du couplet type servant souvent de refrain, avec un vers court et très scandé. Sa mélodie est marquée par un rythme vif et mesuré, et l'absence de fioritures ou de mélismes.

Cette catégorie de chant était manifestement destinée, à l'origine, à stimuler la danse dont le genre le plus populaire se présente sous forme de *Dabka* ou *Dabkeh*, et porte le nom de *Radḥa* en Arabie : elle consiste en un cercle d'hommes (auxquels se joignent en certains cas des femmes) se tenant par les bras et les mains et frappant le sol en cadence régulière.

Notons enfin qu'entre ces deux catégories les limites demeurent assez floues. Certains chants offrent un mélange du genre mélismatique libre et du genre syllabique mesuré. Nous sommes ainsi le plus souvent en présence de chants où se succèdent les récitatifs, les tirades vocalisées et les couplets en rythme mesuré.

Quant au répertoire du *Shā'er*, il est aussi vaste et varié que la vie elle-même dans ses différentes manifestations.

IV. — Les thèmes

Dans la classification des genres, la poésie d'amour se taille, bien entendu, la part du lion. L'amour sous toutes ses formes est la principale source d'inspiration du *Shā'er*. Mais une sorte de pudeur toute orientale entoure ce cénacle sacré que sont les sentiments intimes, de sorte que le mot *Walīf* ou *Welf*, qui n'a d'équivalent dans aucune langue occidentale, désigne tout être, lieu ou objet cher : un parent par le sang ou par alliance, un ami, une femme aimée, le clan ou la tribu, objet suprême d'attachement affectif : telle cette *'Atāba* bédouine de la tribu des Jebūr, à la frontière du désert entre l'Est syrien et le nord de l'Irak :

Entre toi et moi un fleuve a coulé à peine deux jours,
Ta poitrine est le champ de course du cavalier pour deux jours :
J'ai vécu avec toi un an, et tu dis deux jours :
Notre affection est tellement grande que nous avons perdu [le compte.

Homme aux cheveux tombant sur les deux épaules,
Les larmes de mes yeux tombant sur les deux joues ;
Oncles, ne vous éloignez pas de nos demeures ;
Je suis un exilé et j'ai quitté les aimés.
Leur caravane quitta le Khābūr et s'éloigna,
Et dans mes côtes, ils enfoncèrent le clou de la douleur,
Et je mordis la terre avec mes dents.
Je poursuivis leur caravane, mais celle-ci était déjà au loin,
Sans montures, je partirai avec les chameaux, seul.
Je soupire et tressaille de revoir mon seul absent.
Si le crieur se mettait à crier, seul je me lèverais,
Moi qui suis mort d'amour, sans blessure ni coups.

Dans la vallée de Gaṣab les cris de leur caravane furent [entendus
Pendant qu'ils veillaient, épuisés par les nuits.
Je trouvai toutes les caravanes sauf la leur :
Leur caravane se perdit et la lumière s'éteignit.

Comme on le voit, cet amour ne se présente jamais comme heureux : d'où ce ton nostalgique et presque élégiaque du chant populaire qui est une des constantes de la musique orientale. Amour et nostalgie demeurent ainsi les deux dominantes de la musique populaire arabe, même quand celle-ci se trouve éloignée des centres rudes et désolés du désert, comme dans les montagnes riantes du Liban où la douceur de vivre devrait pourtant engendrer une poésie chantée plus joyeuse. L'âme mélancolique de l'Orient l'emporte, et le *Ma'anna*, type traditionnel de la complainte du Mont Liban, rejoint la *'Atāba* bédouine. La forme ici, quoique plus raffinée, est encore toute naïve ; mais sa simplicité est pleine d'une suavité archaïque où nous retrouvons certaines métaphores du « Cantique des Cantiques », à moins que n'y retentissent les accents familiers des *Lamentations de Jérémie* :

O fille ingrate, oublieuse des nuits pures,
Toi qui par ton départ a tari le fleuve de notre amitié ;
Si tu voyais ce que la séparation a fait de ton Walīf,
Jamais plus le sommeil ne visiterait tes paupières.
O, combien d'aiguilles les médecins ont plantées dans mon [corps,

Et mon Walîf insouciant est ignorant de tout.
Jamais Job le juste n'eut autant de patience, jeté sur son [fumier,
Jamais Jacob n'eut autant de douleur pour son Joseph.
A quoi comparerais-je tes joues ?
Aux pommes de nos hautes montagnes.
A quoi comparerais-je tes cheveux frisés ?
Aux véroniques de nos champs.

J'avais une gazelle que j'ai aimée et élevée,
Que j'ai cachée entre ma paupière et mon œil.
Mais à peine fut-elle entrée dans l'âge de la folle jeunesse
Qu'elle disparut, emportant avec elle mon espoir.
A-t-on jamais vu un nuage de février qui ne donne sa pluie ?
A-t-on jamais vu quelqu'un planter sa tente sur sa terrasse ?
Tel est mon cœur qui ne cesse de pleurer,
Comme le nouveau-né sevré de sa mère.

Cet accent élégiaque atteint son paroxysme dans les poèmes funéraires : véritables chants de lamentations réservés le plus souvent à des pleureuses qui, au cours de scènes parfois spectaculaires, déchirent leurs vêtements, s'arrachent les cheveux et se frappent la poitrine en suivant les cadences rythmées du chant et de la poésie.

Mais il ne faudrait pas croire que le *Shā'er* connaît seulement la mélopée et les chants élégiaques. Le répertoire folklorique arabe est resté fidèle à la tradition encore vivace de la poésie héroïque de l'ancienne Arabie : allié à la danse du sabre, le chant de guerre constitue encore de nos jours le genre le plus répandu et le plus aimé dans la grande aire géographique de la péninsule arabique ; sous forme de *'Arḍa* : littéralement démonstration (de force), il conjugue exercices de guerre et jeux d'épées, coups de feu, chevauchées périlleuses, tandis que l'ensemble rythmé par les *Ṭabl* (tambours) et le groupe des guerriers battent le sol en cadences régulières. Les vers inlassablement repris sur une mélodie très simplifiée chantent les gloires du héros et de la tribu :

Hommes aux montures, d'où venez-vous, où allez-vous ?
Nul ne le sait.

Pour vous, rien n'est caché, ni bon, ni mauvais :
Pour vous il n'y a pas de chefs qui soient dignes de vous [commander :
Et il n'y a pas de parures assez belles pour rehausser votre [courage.

Nous sommes tiens, même si nous venions à disparaître :
Deviens lâche, toi que nous attaquons.
Par nos lances, à combien d'hommes n'avons-nous porté des [coups mortels ?
Combien de cavaliers n'avons-nous terrassés ?
Heureux sont ceux à qui nous donnons la paix.

La chevalerie, où la bravoure et l'amour se confondent, demeure le thème de choix du *Shā'er* :

Je te raconte quand nous lançâmes les montures
Au loin, et depuis la tombée de la nuit jusqu'à ce que blanchisse [le matin,
Traversant des lieux déserts où la marche elle-même est [dangereuse,
Pendant que les fauves devenaient encore plus féroces et que [les Bédouins étaient partis.

Quand je trouvai, ô frère, vers le soir,
Une oasis avec des ruisseaux aux douces eaux:
Là, brillait de loin la lumière de « Lamia » :
Par cette lumière tous les amants égarés se laissent guider.

La *'Arḍa* bédouine a des prolongements en milieu citadin où elle donne lieu à des adaptations modernes faites dans un même esprit de panégyrique du chef, comme dans cette *'Arāḍa* de Damas :

Un avion rond est arrivé sur nous ;
Il a deux ailes et une queue.
Abū Sālem a fait la guerre à une Puissance,
Attaquant le tank avec son Kanjar :
Toi aussi, gamin, fils de guenon,
Vends ta femme et achète un fusil :
Le fusil est préférable à ta femme :
Au jour de guerre, il soulagera ta peine.

Rien n'exprime mieux ce génie populaire dans le pittoresque poétique de son inspiration et la chaleur presque explosive de son enthousiasme, que les chants de noces où les cris, les huchements typiques des femmes d'Orient, le panégyrique délirant de la mariée, révèlent l'enracinement profond de la musique populaire dans la société arabe : l'hyperbole y atteint son paroxysme dans les *Zalāghīṭ* de Syrie :

O gens, qu'apparaisse la parure des vierges !
Apportez les encensoirs et conduisez l'épouse à la maison,
Hissez les chandeliers et les cierges ;
Son époux est l'astre, et elle, l'étoile de beauté.

Elle porte une robe de coton rouge et blanche.
Le musc de ses poches est mêlé d'aromates.
Ne t'ai-je pas dit, ô époux, qu'elle n'a pas sa pareille dans le [monde ?
Elle, l'étoile d'Orient, toi, l'astre qui la suit.

C'est en définitive cette tradition vivante de mélancolie et de joie, larmes et sourires, nostalgie et enthousiasme inhérents au sort de l'homme éternel qui est aussi la raison d'être de la musique populaire arabe : celle-ci devient le creuset où sont éprouvées les compositions du *Shā'er* et où se forge un art issu du peuple dans lequel passé et présent se confondent en une même expression de la parole et de la musique.

CHAPITRE V

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

Plus encore que leur chant, les instruments de musique des Arabes se sont constitués au cours de leur longue histoire à partir d'éléments divers véhiculés par les vieilles civilisations en contact avec l'Islam. Les anciens chroniqueurs arabes ne s'y sont pas trompés, qui ont cherché à attribuer l'origine des instruments à des patriarches bibliques : Caïn, Lamek, Tubal...

En effaçant les frontières nationales des anciens royaumes civilisés, l'Islam créa un empire dont les immenses territoires favorisèrent un courant d'échanges culturels et artistiques intenses : de la synthèse née avec cette nouvelle civilisation, la musique et ses instruments devaient largement bénéficier, au point que ces derniers devinrent non seulement partie du patrimoine du monde arabo-musulman, mais débordèrent les frontières de l'Islam pour gagner les contrées les plus éloignées : ainsi retrouvons-nous par exemple le *ʿŪd* (luth) aussi bien en Europe que dans les différentes régions culturelles de l'Afrique et de l'Asie, musulmanes comme non musulmanes. Le *Duff*, tambour de basque, sans doute d'origine assyrienne, devenu l'instrument rythmique par excellence des danses féminines de l'Arabie préislamique, sera le grand favori des danseuses espagnoles et gagnera l'Europe orientale. Le *Rabāb*, ancien instrument à cordes

frottées, probablement originaire d'Asie centrale mais devenu le compagnon inséparable du *Shā'er* bédouin, fera partie des ensembles de gamelans javanais.

Cette communauté artistique créée ainsi au sein de l'Islam et plus particulièrement entre les pays bordant la Méditerranée fait qu'un certain nombre d'instruments des pays arabes se retrouvent parfois sous des noms différents, ou avec une facture plus ou moins particularisée, dans les principaux pays ayant plus étroitement participé à la civilisation arabo-musulmane : Turquie, Iran ou même Asie centrale. Cette diversité se rencontre aussi au sein du monde arabe où le même instrument porte parfois un nom différent, prêtant ainsi à confusion et compliquant la tâche de l'organologue : ceci d'autant plus qu'on mélange facilement instruments classiques et populaires, alors qu'en fait une certaine distinction intervient dans l'usage de ces deux classes d'instruments. Si certains, comme le *'Ūd*, tendent à entrer dans les cérémonies populaires, la musique folklorique garde en propre ses instruments : plus structurée dans certaines régions comme le golfe d'Oman et le Sud arabique, cette musique possède une gamme plus variée et riche que la musique savante.

En tenant compte de cette distinction, il ne sera question ici que des principaux instruments de musique encore en usage, beaucoup de ceux dont parlent les chroniques ayant été complètement abandonnés.

I. — Les instruments de la musique classique

1. **Les instruments à cordes.** — A) **al-'Ūd** (ou Oud) : le luth, prince des instruments et symbole de la musique arabe savante ancienne et moderne.

Littéralement : « baguette » ou « bâton flexible », le *'Ūd* remonte à une haute Antiquité et dériverait de l'arc musical. Par suite de sa très lointaine origine, il est difficile de dire quelle en fut la forme archaïque dans l'Arabie anté-islamique : celle-ci connaissait alors un instrument à cordes avec caisse en peau et manche long qui servait à accompagner les chanteurs (1) : il portait le nom de *Mizhar* ; mais il est difficile de dire s'il s'agissait d'une des variantes de l'archaïque *Rabāb*, de la *Ṭanbūra* ou de l'ancêtre du *'Ūd* tel qu'il apparaîtra après l'Islam. Il semble que ce soit sous l'influence des Perses que le *'Ūd* ait été introduit en Arabie où il devint par la suite l'instrument par excellence de la musique arabe : formé de trois puis de quatre cordes doubles et prolongé par un manche long, le *'Ūd* reçut dès le Moyen Age diverses modifications aboutissant à sa forme actuelle qui, à travers l'Espagne, passa en Europe.

Le *'Ūd* comporte une caisse de bois piriforme très bombée. Sur la table sont pratiqués deux ou trois vides ornés de rosaces, selon les factures. Celles-ci diffèrent assez sensiblement dans les trois centres principaux : Damas, Bagdad et Le Caire. Le manche assez court est recourbé en arrière, enserrant ainsi des cordes doubles — cinq en général — dont les deux premières sont actuellement métalliques et les trois autres en nylon remplaçant le boyau traditionnel. Elles s'accordent de quarte en quarte, sauf la première qui est à un intervalle de ton, ce qui donne : *Sol-La-Ré-Sol-Do*.

Cet ordre peut être différent selon les préférences personnelles de l'artiste.

Les cordes se pincent avec un plectre, jadis en bec d'aigle, actuellement fait plus prosaïquement de plastique. Le *'Ūd* demeure le roi de la musique arabe traditionnelle : il est aussi bien utilisé dans l'orchestre que pour accompagner le chant savant er parfois même populaire, mais se trouve surtout mis en valeur dans le *Taqsīm*, ce jeu d'improvisation sur les *Maqām* où il déploie toutes ses possibilités.

Il faudrait citer, dans la famille du *'Ūd*, deux instruments à cordes dont l'usage est plus limité : *al-Ṭanbūra* ou *al-Ṭanbūr*, et *al-Buzuq* :

B) **al-Ṭanbūr,** qui se rapproche davantage des descriptions de l'ancien *'Ūd* iranien, est un instrument à cordes métalliques pincées, avec une petite caisse également piriforme et un manche long : en usage surtout en Turquie et dans le Kur-

(1) On trouve encore à Sanaa, capitale du Yémen-nord, un *'Ūd* qui rappelle le *Mizhar*. Tombé en désuétude, ce *'Ūd* n'existe plus qu'en quelques rares exemplaires.

distan, le *Ṭanbūr* n'est joué en fait que dans certaines régions arabes plus proches du Kurdistan, comme l'Est syrien ou le Nord irakien où il fait figure d'instrument populaire. Les artistes syriens arabes connaissent en revanche une variante du *Ṭanbūr* qui porte le nom de *Buzuq*.

C) **al-Buzuq** : lui aussi d'origine probablement kurde ou turkmène, il n'est autre qu'un *Ṭanbūr* à deux ou trois cordes doubles pincées avec un onglet, mais il présente cette particularité que les artistes syriens, dont le plus célèbre est le contemporain Aḥmad ʿAbd al-Karīm et, plus connu en Europe grâce à ses disques, le Libanais d'origine tzigane Muḥammad Matar, l'utilisent dans le chant classique et surtout dans le *Taqsīm* sur les *Maqām* classiques.

Cependant, l'instrument à cordes le plus typiquement classique et qui partage avec le *ʿŪd* les faveurs des Arabes est sans conteste le *Qānūn* (Qanoun).

D) **al-Qanūn** : littéralement « la règle », terme emprunté au grec, le *Qānūn* appartient à l'antique famille de la cythare, et a pénétré au Moyen Age en Europe sous le nom de « canon » ou « micanon », instrument polycorde : riche de 72 cordes métalliques groupées par trois, le *Qānūn* comporte une caisse de bois en forme de trapèze et se joue au moyen de deux onglets portés aux deux index comme des bagues : on l'utilise en position horizontale, posé sur les genoux ou supporté par quatre pieds. Accordées selon la gamme diatonique et couvrant environ quatre octaves, les cordes sont munies au cheviller de dispositifs (*Mafātīḥ* : clés) qui permettent d'obtenir des quarts et trois quarts de ton.

Rendant un son plus métallique et clair que le *ʿŪd*, le *Qānūn* est, comme ce dernier, utilisé aussi bien dans l'orchestre que pour le *Taqsīm*. Mais il n'entre que très rarement dans l'exécution des chants populaires.

Notons en outre qu'une variété de *Qānūn* existe sous le nom de *Santūr* : c'est alors une sorte de « psaltérion » dont les cordes horizontales sont frappées avec deux maillets. En usage en Irak et en Iran, il n'est plus utilisé dans les autres pays arabes.

A ces deux instruments de la musique traditionnelle, nous ajouterons enfin un nouveau venu qui a pris droit de cité dans la musique savante arabe au point de rivaliser avec ses deux prédécesseurs : le *Kemanjeh* ou Kamān.

E) **al-Kemanjeh** ou al-Kamān : sous ce nom d'origine turco-persane, les Arabes désignent en fait le violon européen introduit dans l'orchestre arabe vers la fin du XIX^e^ siècle et qui, accordé par quartes ou quintes, permet d'obtenir les degrés de

même que les jeux de fioritures propres au *Taqsīm*. L'usage a d'ailleurs prouvé qu'une certaine tradition arabe du violon dont le plus éminent virtuose contemporain fut l'Egyptien d'origine syrienne Sāmī al-Shawwa, a intégré assez heureusement cet instrument dans le cadre de la musique arabe, au point qu'il tend à se répandre dans le chant non seulement classique mais aussi populaire.

Il reste cependant que le *Kemanjeh* arabe n'a rien à voir avec l'instrument connu sous le même nom en Turquie et en Iran où il continue à se rattacher à la famille du *Rabāb* ou de la « vièle à pic » du Moyen Age.

2. **Les instruments à vent.** — Le seul instrument à vent de musique classique est sans conteste *al-Nāy* : la flûte de roseau qui, plus encore que le *'Ud*, remonte à un passé fort lointain. Portant un nom persan, le *Nāy* est commun aux pays arabes et musulmans du Proche-Orient et du Maghreb : en Turquie, il est l'instrument par excellence des orchestres de musique savante des Mevlevi, plus connus sous le nom de derviches tourneurs.

Vide et ouvert aux deux extrémités, le *Nāy* comporte un certain nombre de trous : six en général sur le devant et un sur l'arrière. Le joueur tient cette flûte face à lui-même et légèrement penchée en avant afin d'obtenir le son par l'ouverture supérieure : couvrant une octave audible, le *Nāy* peut, selon sa facture, aller du grave mélodieux à un timbre très aigu, rappelant les sons du fifre.

Il existe plusieurs modèles de *Nāy* dont le plus répandu chez les Arabes porte le nom de *Suffāra* et *Qaṣba* ou *Gaṣba* : littéralement « roseau » ; usité en Egypte et en Afrique du Nord, il varie selon ses dimensions et le nombre de trous percés : ainsi, chez certaines tribus bédouines, peut-il ne comporter que trois trous, ce qui le rapproche sans doute de sa forme antique.

Les autres instruments à vent appartenant à la famille du hautbois et de la clarinette font davantage partie de la musique populaire, comme nous le verrons.

3. **Les instruments de percussion.** — Les anciens chroniqueurs arabes parlent des tambours qui, dans l'Arabie anté-islamique, servaient déjà à marquer le rythme et à soutenir le chant et la danse. Tel reste le rôle de ces instruments, plus variés et nombreux en musique populaire, et qui se trouvent principalement représentés pour la musique savante par deux d'entre eux :

A) **al-Darabukka** ou Durbakka (Durbakkeh) : tambour-calice fait de terre cuite — parfois de métal — et d'une peau tendue sur la face large du calice qui se prolonge par un goulot

évasé. La frappe, qui se fait alternativement sur la peau du milieu et les rebords, est destinée à marquer les sons clairs et sourds, rythmant en même temps les temps forts et faibles selon les règles complexes et strictes de la musique arabe. La *Darabukka* sert aussi bien en musique classique que populaire.

Il en va de même du *Daff* :

B) **al-Daff** ou Duff (*Ṭār* au Sud-arabique et au Maghreb) : c'est un tambour sur cadre tendu d'une seule peau et dont les rebords comportent des entailles où sont accrochées de petites cymbales ; on en obtient des sons sourds ou clairs, selon qu'ils sont frappés sur le milieu ou les rebords, en position verticale.

C) **al-Nuqqey'rāt** : moins en usage que les deux précédents, ces deux petites timbales, placées horizontalement et frappées avec deux baguettes, entrent encore dans la composition de certains orchestres classiques. Comme la *Darabukka* et le *Daff*, elles servent aussi bien en musique populaire.

Réunis, ces quelques instruments constituent ce qu'on pourrait appeler l'orchestre de la musique arabe savante traditionnelle, composé ainsi de cinq ou six instruments variés, parfois dédoublés, ainsi qu'il arrive dans certaines formations contemporaines.

II. — Les instruments de musique populaire

Les instruments d'usage populaire paraissent relativement plus variés et riches par rapport à ceux de la musique savante. En fait, cette variété tient davantage le plus souvent à l'emploi d'une terminologie différente d'un pays à un autre, et parfois aussi au sein d'une même région. Ainsi en est-il entre autres de l'instrument à vent de la famille du *Zamr* qui peut comporter, selon les pays ou quelques variations de facture, des noms tels que *Mizmār*, *Zammūr*, *Zummāra*, *Māṣūl*, *Arghūl*, *Mizwej*, etc. Seule une liste lexicographique systématiquement établie pourrait nous donner un tableau complet des différents termes désignant ces instruments avec leurs particularités organologiques. Nous nous contentons d'indiquer ici les principaux instruments en usage.

1. **Les instruments à cordes.** — A) Le seul instrument à cordes réellement arabe est *al-Rabāb* ou *al-Rabāba*, de la famille des vièles. La caisse tendue d'une peau de mouton peut avoir une forme rectangulaire : c'est le *Rabāb* bédouin répandu au Proche-Orient, ou bien ronde comme en Egypte où elle rappelle l'ancienne « vièle à pic » de Java et du Japon. Le *Rabāb* qui se joue avec un archet peut être monocorde, comme chez les Bédouins : c'est le *Rabāb* du poète populaire *(Rabāb*

al-Shā'er) ou comporter deux cordes de crin : c'est le *Rabāb* du chanteur *(Rabāb al-Mughannī)*. Tenu en position verticale et appuyé le plus souvent sur le sol comme un violoncelle, le *Rabāb* s'emploie sur un ambitus réduit qui ne dépasse généralement pas la quinte.

B) Certaines régions arabes ayant subi des influences plus proprement africaines connaissent un instrument à cordes pincées de la famille de la lyre antique : *al-Ṭambūra*, appelé aussi *Qithār* ou *Semsemiyya* en Egypte : en forme de triangle penché, la *Ṭambūra* comporte une petite caisse d'harmonie ronde à laquelle sont rattachées cinq cordes en métal ou en boyaux accordées selon la gamme pentatonique, sauf dans la *Semsemiyya* de la basse Egypte où l'accord se fait selon la gamme diatonique.

2. **Les instruments à vent.** — En plus des variétés de *Nāy*, les instruments à vent les plus usités, surtout dans les régions limitrophes de l'Afrique, de la Turquie ou du golfe d'Oman, appartiennent à la famille du hautbois ou de la clarinette ; le plus arabe est sans conteste :

A) **al-Mizmār** ou al-Zamr : muni d'une anche double en roseau, il se constitue d'un tuyau cylindrique terminé par un petit pavillon conique : percé de six à huit trous sur la face avant et d'un trou sur l'arrière, il est le plus souvent double, le deuxième tuyau jouant le bourdon : on l'appelle alors *Arghūl* ou *Mijwez* en Egypte et en Syrie. Il porte également le nom de *Māṣūl* dans la région du golfe arabe et d'Oman et de *Ghaïṭa* au Maghreb. On en joue surtout dans les manifestations populaires de plein air où il est invariablement accompagné de la grosse caisse *Ṭabl*.

B) Venu de l'Inde et d'Iran, le *Surnāy* ou *Zurna* a été adopté par certaines régions arabes voisines de l'Iran ou de la Turquie : à l'apparence très proche du hautbois européen, le *Surnāy* diffère du *Mizmār* en ce qu'il n'est pas double et peut couvrir jusqu'à deux octaves. Comme le *Mizmār*, il est accompagné du *Ṭabl* dans les fêtes de plein air pour stimuler et rythmer la danse.

C) Un genre de cornemuse venu sans doute d'Iran se retrouve dans les orchestres populaires des régions de l'Est arabique où il porte le nom de *Jirbeh* : littéralement « outre d'eau » ; en forme d'outre surmontée à son extrémité par un petit tuyau de roseau, la *Jirbeh* rend un son rappelant celui du *Surnāy* en plus aigu : dite aussi *Hebbān*.

3. **Les instruments de percussion.** — Comme en musique classique, ce sont les tambours qui tiennent le rôle essentiel et même exclusif dans les musiques rythmiques d'essence popu-

laire : mais ils ont ici une plus grande variété puisque, en plus de la *Darabukka* et du *Daff*, les manifestations populaires connaissent différentes sortes de *Ṭabl* : ce nom générique est employé pour désigner les tambours à deux peaux lacées qui, portés horizontalement, attachés à la taille ou posés, sont frappés d'un côté avec une baguette, de l'autre à la main, rendant ainsi les coups sourds et clairs du rythme arabe. Il en existe toute une gamme, depuis la grosse caisse jusqu'au petit tambour appelé *Mtrwās*, dans les régions de l'Est et du Sud arabiques.

Un seul instrument paraît faire exception à cet usage général des variétés de tambours, c'est celui qu'on trouve dans l'Est arabique où le rythme est battu sur de grandes jarres d'eau en poterie *(Jaḥilla)* : le son est obtenu par des coups frappés à la main, sur la largeur de l'ouverture du goulot pour les coups sourds, et sur les côtés pour les sons clairs.

Parmi les instruments rythmiques il faut encore citer l'usage du *Ṣinj*, ou cymbales qui ne sont plus utilisées, pour l'usage profane populaire, que sous forme de petites cymbales métalliques accrochées aux doigts et dont on joue soit à la manière des castagnettes, soit en les heurtant simplement à la façon des grandes cymbales. Elles portent le nom de *Ṣāj* dans la péninsule arabique, ou *Ṣāgāt* en Egypte. Signalons l'usage, dans le Golfe, du *Manjūr*, large ceinture composée de sabots de chèvres et destinée à marquer le rythme dans les séances de danse de la *Ṭanbūra*. Il s'agit manifestement d'un instrument de percussion.

Notons enfin que le support rythmique le plus constant reste le claquement des mains qui, dans certaines régions comme l'Est et le Sud arabiques, suit des règles complexes et précises aussi bien dans le chant classique que populaire.

*
* *

Vue à travers son cheminement historique, son évolution et ses règles modales et tonales, ses instruments, la musique arabe nous apparaît, en conclusion, comme un art dont le noyau, formé en Arabie, s'est développé en terre d'Islam où il s'est modifié et structuré au contact des patrimoines différents hérités de vieilles cultures, leur imposant le sceau de la langue arabe et de la civilisation musulmane. La synthèse qui en est résultée porte peut-être davantage la marque de la diversité islamique, elle n'en revêt pas moins la spécificité arabe.

BIBLIOGRAPHIE

I. — Sources principales (en arabe)

Abū al-Faraj al-Iṣfahānī, *Kitāb al-Aghānī (Le livre des chants)* : nombreuses éditions de plus de vingt volumes ; traductions partielles en langues occidentales. En français : E. M. Quatremère, dans *Journal asiatique*, Paris, 1835.

Al-Kindī (m. c. 870), *Risālat al-Kindī fī Khubr ṣinā' at al-Ta'līf (Epître de Kindī sur l'art de la composition)*, dernière édition du Dr Yūsuf Shawqī, Le Caire, 1969.

Yaḥya Ibn al-Munajjim, *Al-Risāla fī al-Musīqa (L'épître sur la musique)*, éd. Zakariyya Yūsuf, Le Caire, 1964.

Al-Fārābī (m. c. 950), *Kitāb al-Musīqī al-Kabīr (Le grand livre de la musique)*, traduction intégrale en français par R. d'Erlanger, *La musique arabe*, t. I, et II, Paris, 1930-1935.

Al-Ḥasan Ibn Aḥmad Ibn 'Alī al-Khaṭīb (xi^e siècle), *Kamāl Adab al-Ghinā' (La perfection des connaissances musicales)*, trad. et commenté par Amnon Shiloah, Paris, 1972.

Safī al-Dīn 'Abd al-Mu'min al-Urmawī al-Baghdādī (m. 1294), *Kitāb al-Adwār (Le livre des modes musicaux)*, plusieurs manuscrits (dernière éd. arabe : Dr Ḥusain 'Alī Maḥfuẓ, Bagdad, Ministère de l'Orientation, 1961) ; trad. intégrale : R. d'Erlanger, in *Musique arabe*, t. III, Paris, 1938.

II. — Publications

Sur la musique classique ancienne : nombreux traités en arabe. En Occident :

H. G. Farmer, *A History of Arabian Music to the XIIIth Century*, Londres, 1929, réédition 1967.

J. Rouanet, *La musique arabe* (dans *Encyclopédie de la musique* de Lavignac, Paris, 1912-1913).

R. d'Erlanger, *La musique arabe*, 5 vol., Paris, 1930-1949.

Encyclopédie de la musique, Fasquelle, 3 vol., Paris, 1958.

Encyclopédie de la Pléiade : Histoire de la musique, Paris, 1960.

Sur la musique moderne et populaire :

R. d'Erlanger, *La musique arabe* (t. V).

S. Jargy, *Encyclopédie de la Pléiade : Histoire de la musique*, p. 545-576.

S. Jargy, *La poésie populaire chantée du Proche-Orient*, t. I, Les textes, Paris, 1970.

Salah al-Mahdi, *La musique arabe*, Paris, 1972.

J.-C. Chabrier, La musique du Croissant fertile : Liban, Syrie, Irak, revue *Cultures*, vol. I, n° 3, Unesco, 1974, p. 37-59.

Habib H. Touma, *La musique arabe*, Paris, 1975.

III. — Sur les instruments

Jean Jenkins, Poul Rovsing Olsen, *Music and musical instruments in the world of Islam*, Londres, 1976.

Sheherazade Qassim Hassan, *Les instruments de musique en Irak et leur rôle dans la société traditionnelle*, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences sociales, 1980.

INDEX ALPHABÉTIQUE

A'araj, 64.
Abbassides, 21, 31, 68, 81.
'Abd al-Karīm (Aḥmad), 119.
'Abd al-Malik, 28.
'Abd al-Mu'min al-Balkhī, 10.
'Abd al-Raḥmān II, 42.
'Abd al-Raḥīm (Gamāl), 89.
'Abd al-Ra'ūf Ismā'īl, 60.
'Abd al-Wahhāb, 76, 85, 90.
Abū Bakr Hhaīrat, 89.
Abū al-Faraj al-Isfahānī, 16, 32, 40, 63, 68.
Abū Mundhir Hishām Ibn al-Kalbī, 13.
Adhān, 17, 70, 71, 106.
Aghānī Baladiyya, 100.
'Aïsha, 17.
'Ajam, 58, 62.
Ajnās, 55, 56.
Aksak, 64, 82.
'Alī Muḥammad, 74, 75.
Alphonse le Sage, 49.
Almaz, 84.
al-Amīn, 39.
al-Andalus, 44.
'Arḍa ('Arāḍa), 107, 108, 109, 113, 114.
Arghūl, 121, 122.
'Arrāf, 8.
Aṣwāt, 29.
'Atāba, 111, 112.
'Atīqa, 35, 36.
'Awālim, 84.
al-'Awwād (Usta 'Alī), 92.
al-Azhar, 70.
'Azza-t- al-Mayla, 20, 21, 22, 23, 33.

Baḥr, 63.
Barbaṭ, 31.
Barouel, 67, 99.
Barṣawma, 36.
Bartok (Bela), 76.
Bashīr (Jamīl), 92, 93.
Bashīr (Munīr), 92, 93.
Basīṭ, 5, 44.
Basheraf, 82, 99.
Bayātī, 61, 82, 92.
Bilāl, 17.
B'ṭayhī, 66, 67, 99.
Burckhardt (J. L.), 108, 109.
Buṣbuṣ, 35.
al-Buzuq, 118, 119.

Cante jondo, 54.
Cheikh, 5, 69, 71, 74 79.
Collangettes (R. P.), 64.
Collier Unique, 32.

Dabka (Dabkeh), 110.
Daff (Duff), 25, 31, 64, 73, 91, 116, 121, 123.
Danānīr, 35.
Dārij, 5, 66, 67.
al-Darabukka (Durbakka, Durbakkeh), 64, 73, 120, 121, 123.
Darwīshe (Sayed), 84, 90.
Dawāsir, 110.
Dawr, 82, 85.
Dhīl, 62.
Dilāl, 9.
Diwāniyya, 96.
Dūbēt, 30.
Dū-gah, 59.
Dum, 35, 64, 65, 66, 67.
Dumbuk, 91.

Erlanger (Rodolphe d'), 55, 76.
Euclide, 38.

Fakhrī (Ṣabāḥ), 73.
Fann, 70.
Al-Fārābī, 4, 15, 49, 59.
al-Faraj ('Abdallah Muḥammad), 95, 97.
Farmer, 14.
Fatḥ, 65.
Fatḥī (Muḥammad), 77.
Fayrūz, 90.
Fouad Ier, 76.

Gamīl (Sulaymān), 89.
Ghaïṭa, 122.
al-Ghazal, 96, 103.
al-Ghazālī, 18, 92.
Ghinā', 25, 26, 27, 28, 37, 38, 39, 40, 41, 69, 70, 72, 74, 93, 96, 97, 98, 100, 105.
al-Ghinā' al-Mutqan, 26.
Ghinā' Thaqīl, 35.

Hādī, 33.
Ḥadū, 107, 108.
Ḥadīth, 17.
Ḥāfez (Sāmī Moḥamed), 89.
Ḥaidar (al-Sharīf Muḥyyidine), 92.
al-Ḥamās, 103.
al-Ḥamūlī ('Abdo), 81, 82, 83, 84.
Hazaj, 13, 27, 30.
Hazajāt, 44.
Hebbān, 122.
Ḥidā', 12, 103, 108.
Ḥigāzī (Cheikh Salāma), 84.
al-Hijā', 103.
Ḥijāz, 61, 73, 82, 92.
Ḥijāz kār, 61.
Ḥijāz kār kurd, 58.
Ḥijāzī, 9, 62.
Hindemith, 76.
Hjeinī, 107.
Hubbān, 94.
Ḥudā', 12, 18, 28.
Huglo (Michel), 51.
Ḥusaynī, 9, 90.
Huzām, 62.

Ibn Abī Rabī'a ('Umar), 21, 22, 23.
Ibn Ḥazm, 13.
Ibn Ja'far ('Abdallah), 19, 20, 22.
Ibn Jāmi', 39, 40.
Ibn Khaldūn, 43.
Ibn al-Mahdī (Ibrāhīm), 39, 40.
Ibn al-Mirya (Hishām), 25.
Ibn Misjah, 21, 24, 25.
Ibn Muḥriz, 21, 24, 25, 26.
Ibn 'Abd Rabbih, 32.
Ibn Sayyāba, 35.
Ibn Sīna, 4.
Ibn Surayj, 21, 24, 25, 26, 27, 37.
Ibn Yazīd (al-Walīd), 28.
'Inān, 35.
al-Inshād, 8, 11, 69, 74, 79.
Iqā', 63, 64, 65, 83.
Iqā' 'Adanī, 98.
Iqā'āt, 50, 63.
'Irāq, 9.
Isbahān, 62.
Ismā'īl (Khédive), 75, 81.
Ison, 104.
Istiftāḥ, 99.
Istisqā', 73.
'Izal, 9.

Jahār-gah, 58, 59, 92.
Jahilla, 123.
Jāhiliyya, 8, 11, 17.
Jamīla, 20, 21, 22, 23.
Jeannin (Dom), 52.
Jins, 55, 56.
Jirbeh, 122.
Jōza, 91.

Ka'ba, 12, 17, 24.
Kāhin, 8.
Kamān, 91, 119.
Kayem wa nesf, 66.
Kemanjeh, 31, 73, 119, 120.
Khafīf, 5, 30.
Khāthir (Sā'ib), 20, 21.
Khatm, 99.
Khayyām (Omar), 30.
Khlās, 67, 99.
al-Kindī, 49.
Kitāb al Aghānī, 94.
Kitāb al-Mūsīqī al Kabīr, 15.
Kurdī, 58, 59.

Lamek, 9, 116.
Layālī (Yā Leil), 72.
Livre des Chants, 16, 20, 28, 32, 35, 37, 40, 42, 63.

Ma'anna, 112.
Ma'bad, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 33, 38.
Mabda', 56.
Madā'iḥ, 53.
Madā'iḥ nabawiyya, 70.
al-Madḥ, 103.
al-Madhi (calife), 32, 33.
Mafātīḥ, 119.
Maḥbūba, 35.
Majlis, 109.
Majnūn, 8.
Mākhūrī, 35, 99.
Ma'lūf, 100.
al-Ma'mūn, 37, 39.
Manjūr, 123.
Maqām, 9, 10, 29, 38, 43, 47, 53, 55-63, 65, 69, 72, 73, 76, 77, 82. 83, 88-94, 96, 97, 99, 100, 104, 105, 106, 118, 119.
al-Maqqarī, 44.
Marākiz, 56.
Maṣmūdī, 65, 82.
Massḥūb (Jarrat Massḥūb), 107.
Māṣūl, 121, 122.
Mas'ūdī, 32.
Matar (Muḥammad), 119.
Mawara' al Nahrayn, 9.
Mawlid (mouloud, mālid), 71.
al-Mawṣillī (Ibrāhīm), 32-38, 40-44.
al-Mawṣilli (Isḥāq), 32, 36-43, 57, 63.
Mawwāl, 74, 86.
Mevlevi, 69.
Mijwez (Mizwej), 121, 122.
Mille et une nuits, 32.
Mina, 12.
Mirwās, 96, 123.
Miyāna, 91.
Mishalya, 99.
Mi'zaf, 9, 31.
Mizhar, 31, 98, 118.
Mizmār, 30, 121, 122.
Morabba', 67.
Msaddar, 67, 99.
Msarraf, 99.
Mu'āwiya Ier, 24.
Muezzin, 70.
Mughannī, 96, 97.
Muḥarrikāt, 44.
Muqri'īn, 70.
Murrabba', 65, 82.
Mūsīqa Muṭawwara, 89, 110.
Mūsiqī, 9.
al-Mutawakkil, 41.
Muṭawwal, 98.
al-Muwaqqa' wal-Mawzūn, 21.
Muwashshaḥ, 44, 72, 73, 84, 85, 88, 90, 96, 98.

Nabaṭī, 107.
Nabra, 39.
Nadīm, 32.
Nafḥ al-Ṭīb, 44.
Naghma, 56.
Nahawand, 5, 58, 59, 82.
Naqqāra (al-Nuqqeyrāt), 91, 121.
Nashīd, 44.
Nashīṭ, 20.
al-Naṣb, 13.
Nawa, 9.
Nawba, 43, 44, 83, 96, 98, 99, 100.
Nawba t-al-Dhīl, 99.
Nawḥ, 25.
Nāy, 70. 73, 79, 91, 120, 122.
Nokht, 65.
Nokht Hindī, 66.
Nowrūz, 5.

Octoechos, 31, 36, 53.
Omayyades, 19, 36, 80.
Osman (Muḥammad), 84.

Parizot (Dom), 52.
Pasta, 92.
Prairies d'Or, 32.

Qadd (pl. Qudūd), 72.
Qadīb, 25, 28, 30.
Qānūn, 31, 73, 89, 119.
Qarār, 56.
Qaṣba (Gaṣba) 120.
Qaṣīda, 24, 30, 96, 98, 104.
al-Qat', 50.
Qayna, 13, 20, 21, 22, 24, 34, 36, 84.
Qirā'a, 70.
Qithār, 122.
al-Qubbanjī (Muḥammad), 92.
Qundarajī (Rashīd), 92.
Qudūd Ḥalabiyya, 72, 73.
al-Qur' ān al-Murattal, 70.

Rabāb (ou Rabāba), 31, 106, 107, 108, 110, 116, 118, 120, 121, 122.
Rabāb al-Mughannī, 122.
Rabāb al-Shā'er, 121.
Radḥa, 110.
Raḥbānī ('Aṣī), 90.
Raḥbānī (frères), 90.
Rajaz, 24, 30.
Ramal, 5, 26, 62.
Rasd, 62.
Rasdu- dh-Dhīl, 62.
al-Rashīd (Hārūn), 32, 33, 36, 39.
Rast, 5, 9, 10, 59, 62, 82, 92.
Rayqa, 20.
al-Rithā', 103.
Rubai'yāt, 30.
Rukbān, 13.

Ṣaba, 61, 92.
Sachs (Curt), 76.
Ṣafga, 96.
Ṣafī al-Dīn 'Abd al-Mu' min (al-Urmawī), 57, 59.
Ṣāgāt, 123.
Ṣāj, 123.
Saj', 8, 17.
Samā', 70, 73, 96.
al-Samāḥ, 73.
Samā'ī, 66, 83.
Samā'ī Thaqīl, 66.
Samar, 69.
Samīr, 109.
Sāmrī, 107, 109, 110.
San'ānī, 98.
Sanṭūr, 31, 91, 119.
Sarī', 63, 98.
Sār'i, 98.
Ṣawt, 9, 94.
Ṣēh-gah, 5, 59, 62, 92.
Semsemiyya, 122.
Shā'er, 107, 108, 111, 113, 114, 115, 117, 122.
al-Shawwa (Sāmī), 120.
al-Shawwān ('Azīz), 89.
Shayba, 22.
al-Shi'r, 8.
Shirīn, 20.
Shukr (Salmān), 93.
Sikāh, 62.
al-Sinād, 13.
Ṣinj, 123.
Siyāṭ, 33.
Ṣōṭ ('Arabī, Baḥraīnī, Shāmī, Yamānī), 94, 95, 96, 97.
Soufis, 74, 79.
Ṣuffāra, 120.
al-Sullam, 55.
al-Sullam al-Ghinā'ī, 56.

Ṭab', 9, 10, 56.
Ṭabaqāt, 55.
Ṭabl, 10, 113, 122, 123.
Ṭahlīl, 12, 17.
Taḥrīr, 91.
Tajwīd, 70, 71.
Tak, 64, 65, 66, 67.
Takhannuth, 37.
Takiyyeh, 42.
Talbiya, 17.
al-Ṭambūra, 122.
Ṭanbūr, 119.
Ṭanbūra, 94, 118, 123.
Ṭaqsīm, 46, 70, 89, 92, 93, 96, 118.
Ṭarab, 12, 21, 23, 39, 95.
Tartīl, 70, 71.
Taslīm, 83, 91.
Ṭawq al-Mṣaddar, 99.
Ṭāyir, 66.
Tchahār-gah, 5.
Tchalghī Baghdādī, 91.
Thaqīl, 5, 25, 40, 63, 65.
Tiersot (Julien), 102.
Tilāwa, 70.
Tubal, 9, 116.
Ṭunbūr, 9, 31.
Ṭuways, 24, 26, 27.

'Ūd, 9, 31, 73, 79, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 116, 117.
Ulemas, 69, 79.
'Umar (Yūsuf), 92.
Umm Kulsūm, 85, 86, 90.
'Urayb, 35.
'Ushshāq, 9, 10, 59, 62.
Uṣūl, 63.

Vaux (Carra de), 76.

Walīf (ou Welf), 111, 112, 113.
al-Wāthiq, 37.

Zajal, 103.
Zalāghīṭ, 115.
Zalzal (Manṣūr), 36.
Zammūr, 121.
Zamr, 121.
Zār, 94.
Zaydān, 92.
Ziryāb, 42, 43, 44, 50.
Zummāra, 121.
Zurna (Surnāy), 122.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 3

NOTE SUR LA TRANSCRIPTION 6

CHAPITRE PREMIER. — **La musique arabe dans l'histoire**.. 7

I. Les origines, 7 ; 1. Légendes et mythes, 7 ; 2. L'anté-Islam, 11. — II. Le contexte de l'Islam, 14 ; 1. Place de la musique dans la civilisation musulmane, 14 ; 2. La musique dans l'Islam primitif, 17 ; 3. Sous les Omayyades, 19 ; 4. Les âges d'Or, 31 ; 5. La rénovation andalouse, 42.

CHAPITRE II. — **Fondements et caractères de la musique arabe** 45

I. Musique arabe et musique occidentale, 45. — II. Le système tonal, modal et rythmique, 55.

CHAPITRE III. — **La Renaissance moderne et la musique savante arabe** 68

I. Formes traditionnelles et impact européen, 72. — II. Ecole moderne et contemporaine, 80 ; 1. L'Égypte, 80 ; 2. Le Liban, 89 ; 3. L'Irak, 91 ; 4. Péninsule et Golfe arabiques, 93 ; 5. Le Yémen, 98 ; 6. Le Maghreb, 98.

CHAPITRE IV. — **La musique populaire** 101

I. Dualité du langage musical arabe, 102. — II. Les caractères, 104. — III. Les genres, 106. — IV. Les thèmes, 111.

CHAPITRE V. — **Les instruments de musique** 116

I. Les instruments de la musique classique, 117 ; 1. Les instruments à cordes, 117 ; 2. Les instruments à vent, 120 ; 3. Les instruments de percussion, 120. — II. Les instruments de musique populaire, 121 ; 1. Les instruments à cordes, 121 ; 2. Les instruments à vent, 122 ; 3. Les instruments de percussion, 122.

BIBLIOGRAPHIE 124

INDEX ALPHABÉTIQUE 125

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Janvier 1988 — N° 33 126

Que sais-je ?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

fondée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

2356 **La politique criminelle** (C. Lazerges)

2357 **La psycho-pédagogie** (G. Mialaret)

2358 **Napoléon** (R. Dufraisse)

2359 **Le service public** (J. Chevallier)

2360 **L'enseignement par ordinateur** (A. Mucchielli)

2361 **La mosaïque** (H. Lavagne)

2362 **Les surgénérateurs** (G. Vendryes)

2363 **L'aménagement du littoral** (J.-M. Becet)

2364 **Textes constitutionnels soviétiques** (D. Colas)

2365 **Le puritanisme** (A. Himy)

2366 **Jérusalem** (M. Konopnicki et E. Ben Rafael)

2367 **La Normandie** (D. Clary)

2368 **Le Plan comptable commenté** (A. Mikol)

2369 **Le commerce dans la société de consommation** (P. Camous)

2370 **La monnaie électronique** (D. Martres et G. Sabatier)

2371 **Le développement agricole en France** (M. Cerf et D. Lenoir)

2372 **La civilisation américaine** (J.-P. Fichou)

2373 **Gérontologie sociale** (M. Levet-Gautrat et A. Fontaine)

2374 **La bibliologie** (R. Estivals)

2375 **L'espace musical dans la France contemporaine** (J.-P. Holstein)

2376 **Les partis politiques** (M. Offerlé)

2377 **Les logiciels éducatifs** (M. Picard et G. Braun)

2378 **Maïmonide** (M.-R. Hayoun)

2379 **La superstition** (F. Askevis-Leherpeux)

2380 **Les émotions** (R. Dantzer)

2381 **Le néoplatonisme** (J. Brun)

2382 **L'I.V.G.** (M. Ferrand et M. Jaspard)

2383 **L'éthique** (A. Kremer-Marietti)

2384 **L'ethnopsychiatrie** (F. Laplantine)

2385 **Les déchets nucléaires** (J. Teillac)

2386 **Darwin et le darwinisme** (D. Buican)

2387 **Les industries d'armement** (A. Collet)

2388 **Le Tiers Monde** (E. Jouve)

2389 **Le français de la Renaissance** (M. Huchon)

2390 **La France carolingienne (843-987)** (R. Mussot-Goulard)

9 782130 402664